الدكتور ابراهيم عباس



تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية

منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار

تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية

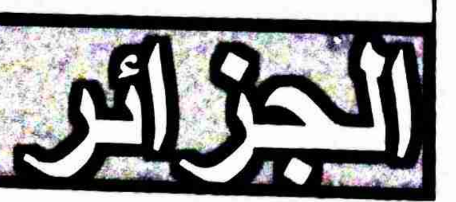
دراسة في بنية الشكل

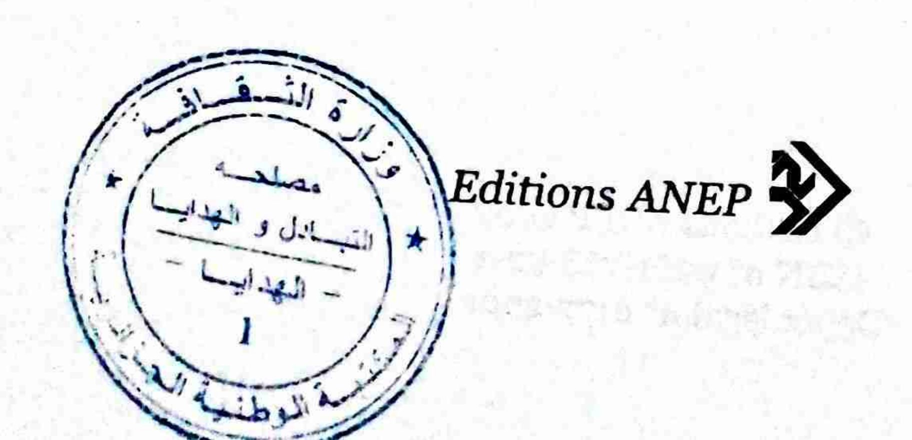
الطاهر وطار، عبد الله العروي
محمد لعروسي المطوي

الدكتور : إبراهيم عباس

Cet ouvrage est édité avec le concours
du Commissariat général
de l'Année de l'Algérie en France

Djazaïr





تقنيات البنية السردية
في الرواية المغاربية

ISBN n° 9961-768-22-1
Dépôt.légal n° 2177-2002

تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية

دراسة في بنية الشكل.

الطاهر وطار.

عبد الله العروي.

محمد لعروسي المطوي.

الدكتور: إبراهيم عباس

تقنيات البنية السردية
في الرواية المغاربية.

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى تناول إشكالية من إشكاليات الرواية المغاربية المعاصرة وهي البنية السردية وتشكلها في ضوء الانتماء الأيدولوجي لمبدعيها. ويهدف بذلك إلى العلاقة القائمة بين الآيديولوجيا الأدبية التي يقول بها النص الروائي، بالآيديولوجيا العامة للروائي، وما ينتج عن تلك الجدلية من حركية فنية إطرادية تسمو بالنص المبدع إلى أرقى درجات الفنية عندما تتساوق تلك العلاقة، وتهوي بالقيمة الفنية إلى أدنى درجاتها لما يستسلم المبدع لهواه الآيديولوجي، ليهيمن على الفني فيكبله.

ولما كانت اهتمامات الدراسة تتجه نحو هذا الجانب من الدراسات السردية المعاصرة التي لا يزال يلفها الكثير من التداخل بل الجدل. فقد ارتأينا أنه يكون من المفيد أن نستهلها بمدخل نظري حول مفهوم الشكل في ضوء نظريات النقد الغربي، وما انتقل منه للأدب العربي. وهدفنا من هذه المقارنة تحديد أثر هذا النقد الغربي في توجيهه مسار السرد الروائي العاصر، وحركية تطور النقد العربي عموما والنقد المغاربي على وجه الخصوص.

وقد قسمنا الدراسة بعد ذلك إلى ثلاثة فصول وقفنا من خلالها على جهد الأدباء المغاربة الثلاثة، الطاهر وطار من الجزائر، عبد الله العروي من المغرب، محمد لعروسي المطوي من تونس.

وكان الفصل الأول، مخصصا لدراسة بنية الفضاء الروائي، قدمنا له بمدخل نظري، وضحنا من خلاله رؤيتنا لمفهوم الفضاء الروائي حاملا إيديولوجيا، وعنصرا أساسيا فاعلا في البنية السردية.

وفي ضوء ذلك كان التركيز على الفضاء النصي والفضاء المكاني عنصرين هامين يبرزان أثر الانتماء الأيديولوجي (الخطاب المرسل عبر المكان) في تشكل هذين المجالين. مع الإشارة إلى الفضاء اللغوي عند "عبد الله العروي" لبروز هذا العنصر عنده بشكل لافت للانتباه.

تناولنا في الفصل الثاني بنية الزمن، من حيث هو حامل إيديولوجي وقدمنا له بمدخل حول مفهومه في السياق، ثم انتقلنا إلى دلالات الزمن التاريخي، والزمن الاجتماعي، والزمن النصي، باعتبارها عناصر بنائية استغلها الأدباء لتأكيد موقفهم، من الواقع المتأزم، ومسبباته، وبالتالي، أهمية المشروع البديل.

أما الفصل الثالث من هذا الباب، فهو مخصص لدراسة بنية الشخصية، بحكم أنها حامل إيديولوجي أيضا، وقسمناه إلى: مدخل نظري أوضحنا فيه تطور النقد المعاصر ومساره الجدلي الجاد في هذا السياق باعتبار أن هذا العنصر قديم قدم فن القص. ثم انتقلنا إلى مجال الدراسة التطبيقية، فتناولنا نمطين من الشخصية وفق توظيفهما في هذه النصوص: الشخصية الثورية (النموذج الإيجابي) Protagoniste والشخصية المضادة (السلبية) Antagoniste. وهما قطبان ايديولوجيان متضادان، تحيط بكل نموذج منهما نماذج كصغرة (ملحقة) مكملة للنموذج الأصلي وظيفيا. واعتمدنا في هذا السياق على ما توصل إليه رولان بورناف Roland Bourneuf .

هكذا، أضع بين يدي القارئ هذا الجهد المتواضع الذي آمل أن يضيف لبنة جديدة في مجال صياغة السياق المعرفي لحركتنا النقدية العربية المعاصرة، وبعدا جديدا في حقل السرد الروائي يكون مرتكزا معرفيا يساعد على تطوير تجربتنا الإبداعية والنقدية معا .

والله نسأل التوفيق.

إبراهيم عباس

باتنة في25 . 09 . 2001

مدخل

إذا كانت أي أعمال تنطلق من إيديولوجية تحدد مفهوما معينا للواقع والإنسان معا . وتصورا خاصا للعلاقات الداخلية والخارجية، التي يتفاعل معها المجتمع المغاربي عبر صراعه الطويل والمرير، مع القوى الاستعمارية وعملائها . أيام الثورة التحريرية . ومع الإقطاع والبورجوازية الوطنية، بعد الاستقلال، والتي تحاول أن تقيد تطوره في المستقبل وتحقيق ما حلم به طويلا، ودفع من أجله ثمنا باهظا ، فإنها تنطلق من تصور خاص للشكل الروائي، وللفن بعامة، ومن مفهوم محدد للفن الروائي ودوره بصفة خاصة.

وبناء على ذلك كان لزاما علينا .حتى تتضح الصورة أكثر . أن تتناول بشكل موجز ماهية الشكل الروائي من المنظور النقدي، قصد محاصرة هذه الإشكالية من ناحية، وتحديد الموقف المنهجي لبحث الموضوع من ناحية أخرى، قبل الخوض في البناء السردي لهذه الأعمال الروائية، وكيفية تأثرها سلبا وإيجابا بهيمنة الإيديولوجي على الفني لدى مبدعيها .

ولما كان هذا الجنس الأدبي "الرواية" دخيلا على الأدب العربي، فإنه لزاما علينا تتبع ماهية الشكل في النقد الغربي، وكيف انتقلت مثل هذه الاهتمامات إلى النقد العربي، ومدى تأثير الدراسات التي أنجزت في جنس الرواية العربية.

أ. في النقد الغربي

لقد اهتمت معظم الدراسات الأدبية والنقدية في الغرب منذ بداية القرن التاسع عشر بهذا الموضوع وأولته عناية كبيرة، من قبل الفلاسفة والدارسين والمبدعين. وقد تحولت مع مرور الزمن النظرة: إلى المعمار الفني، ثم وسائل التعبير الفني... ومع كل تسمية، او مذهب يسلكه الدارس اختلفت النظرة إلى تلك المكونات الداخلية للشكل، فهو عند البعض من النقاد الحدث والشخصية، وهو عند البعض الآخر اللغة وما يتبعها من آليات أو مكونات تعبيرية كالسرد والحوار واللغة والإيقاع الشعري، وهو عند قسم ذلك فضاء وزمن وحدث.. إلخ.

ويكاد يجمع الدارسون على أن البدايات الأولى لهذه الالتفاتة تعود إلى الفلسفة الكلاسيكية المثالية الألمانية*، التي يعد روادها من أوائل من تعرض لهذه القضية، وذلك في إطار تحديد النظريات البورجوازية. يقول "جورج لوكاتش George Luckaes": "إن الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، هي التي طرحت من بين سائر النظريات البورجوازية، مسألة الرواية، بأكبر قدر من الصحة والعمق"(1).

لقد ارتبطت هذه القضية بالتأملات الهيغلية، التي كان لها تأثير حاسم في إعداد أول نظرية نقدية للرواية، محددة بذلك شكل الرواية. ويتجلى من تلك المعارضة التي أقامها بين الملحمة والرواية، أي بين الشكلين للعلاقة البسيطة بينهما، وهي في الحقيقة علاقة تعارض لا توافق، فإذا كانت الملحمة: "ذلك الشكل الكبير الأول للتصوير الملحمي للمجتمع بأسره... تعكس إلى حد كبير الوحدة البدائية للرابطة العشيرية، باعتبارها مضمونا اجتماعيا حيا مولدا للأشكال" (2) فإن الرواية هي ملحمة العصر الحديث، فهي التي صورت تناقضات وصراعات المجتمع البورجوازي، متمثلة في "ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، هي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري"(3).

وهكذا كان لهذه المقاربة المبكرة أثرها الكبير في تأسيس ما يمكن تسميته "النظرية العامة للرواية" آنئذ، لاعتمادها على علم الجمال وعلم التاريخ معا "لقد كان هاجس هيجل البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد، وبالمجتمع البورجوازي الحديث.. ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي للملحمة، وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر، وإعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية"(4)، ورغم ذلك فإن نظرية "هيجل" عجزت في أن تقترب بشكل ملموس من ذلك التعارض الذي يقف بين الشكلين "الملحمة والرواية" حتى وإن كانت تعزو في كثير من المواضع. هذا التعارض إلى سيرورة التطور الاجتماعي، لكنها لم تستطع أن تبرز الطابع التناقضي لذلك التطور. ولعل ذلك يعود. وفق رأي لوكاتش. إلى

عجز الفلسفة الكلاسيكية الهيجيلية عن تقديم صياغة لذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي لمثاليتها.

وسرعان ما أصبحت الرواية بعد انتشارها الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي الذي تولد من انحلال الثقافة الحكائية القروسطية ذات الطابع الخرافي، إلا أن هذه الولادة الجديدة لم تأت من أجل خلافة الملحمة شكلا فنيا جماليا، ولا لكي تضمن استمرارية ذلك الشكل المألوف في الأدب القديم، الذي لم يعد مستساغا، كما أن العملية الإبداعية لهذا الشكل تتم نثرا لا شعرا مما دفع إلى التفكير العلمي في وضع مبادئ نظرية عامة للرواية حتى يتأكد لدى أولئك الذين ظلت تراودهم فكرة إعادة نفخ الروح في الملحمة على الطريقة الهوميرية. وبدأت هذه النظرية تتجسد. وفق راي لوكاتش. فعلا انطلاقا من أعمال "إميل زولا Emile Zola " الإبداعية والنظرية على وجه التقريب، حتى وإن لم يتم ذلك في إطار منهجي دقيق. ف"تفاوت التطور جعل تلك النظرية تؤدي في الوقت نفسه دور المبرر النظري للمدرسة الطبيعية التي انفصلت الرواية في عهدها عن انجازاتها وتقاليدها الثورية الكلاسيكية الكبرى، هذا الانفصال الذي كان بداية سيرورة انحلال الشكل الروائي، والنتيجة الضرورية للخط العام الهابط للإيديولوجيا البورجوازية"(5).

ولعل الاهتمام الفعلي بالشكل الروائي في هذه الفترة المبكرة كان على يد "غوستاف فلوبير Gustave Flaubert" الذي يقول عنه "رولان بارث Roland Barthe" "إنه الخط الفاصل بين الكتابة القديمة المحاكية وبين الجديدة أي المستقلة بذاتها"(6). فالرواية عنده تقنية تحتاج إلى اهتمام جمالي وتحليلي لأن الأسلوب يمنح القيمة والجمال للفن. فهي تخلق الجمال أساسا في معالجتها لما هو داخلي وباطني. أما الكيفية التي يتحقق بها ذلك فهذا ما يكتسي أهمية كبرى عنده. فهو يقول في رسالته إلى الآنسة "لوريه دي شابني Laury Di Chapney" "قلت إني أعنى كثيرا بالشكل يا إلهي، إنه شأن الجسد والروح، الشكل والفكرة لي هما أمر واحد، الشيء ذاته، إذ لا أعرف ما يكون أحدهما دون الآخر، فكلما كانت الفكرة جميلة كلما كانت اللغة عذبة، يجب أن لا يخطأ

المرء في هذا المجال إن الاتفاق المحكم في الفكرة يوجد الانطباع الدقيق، أو أنه الانطباع بذاته" (7).

فهو يدعو إلى الاهتمام بالشكل لأنه هو العمل نفسه، وهو ما يجب أن يهتم به الأديب. و كانت كل هذه القضايا تشكل هاجسا قويا لديه يعبر عنه "غي دي موبسان Guy Des Mont Passin": "إن الشكل هو العمل نفسه بالنسبة له، وكما أن الدم يغذي اللحم ويقرر أشكاله ومنظره، حسب العنصر والعائلة في المخلوقات البشرية، يفرض المعنى الداخلي للعمل الفني التعبير المنفرد الصحيح حتما، وكذلك يفرض القياس والموسيقى واللمسات الكلية الأخيرة للشكل". (8)

هكذا ابتعد "فلوبير" بفن الرواية عما عرفت به مع مطلع القرن التاسع عشر. فاهتمامه بمكونات الإبداع الفني الجمالي وعلاقتها بعضها البعض، وبينهما وبين العمل الكلي أكثر من عنايته بالدور الأخلاقي، هو الذي جعل منه كما يؤكد ذلك معظم الدارسين أول منظر للرواية في أواخر القرن التاسع عشر لأنه كما يقول "رولان بارت Roland barthe" "أسس في النهاية الأدب على أنه الغاية والهدف وذلك عن طريق تصعيد الجهد الأدبي إلى مكانة قيمة من القيم، فأصبح الشكل محصلة منتوج المهارة، شأنه شأن جوهرة أو قطعة خزف.. وأصبح الأدب منذ فلوبير ولغاية اليوم مشكلات لغة"(9). فهو يصر على التمثيل (التصوير) النفسي للشخوص من خلال الطريقة الدرامية وعلى تجنب الانتصار الفلسفي في الفن. ويصر على غياب الفنان في عمله "إن المؤلف في عمله يجب أن يكون شأن الخالق في الكون موجودا في كل مكان، لكنه لا يبصر في أي مكان"(10). ويدعو إلى تنظيم الأسلوب بعناية وانسجام مع الموضوع المناقش في العمل الإبداعي "إن جملة جيدة من النثر يجب أن تكون سطر جيد من الشعر، مستحيلة التغير"(11).

وقد جاء في هذا المقام، في رأي "هنري جميز Henri James" "أن الأسلوب عند الإثنين لا يمكن أن ينفصل عن المفهوم الثاني "حيث أن نسبة نجاح العمل هي بمقدار تغلغل الفكرة فيه، وتحريكه وإحيائه فكل كلمة أو تنقيط تساهمان مباشرة في التعبير. في هذا التناسب نفقد الحس بالقصة على أنها مبضع تسله من غمده،

إن الفكرة والشكل هما الإبرة والخيط، ولم أسمع مطلقا بنقابة الخياطين أوصت باستخدام الخيط دون الإبرة أو الإبرة دون الخيط"(12).

وإيمان "فلوبير Fleubert" و"جيمز James" و"جورج أليوت Jeorge Aliotte" بالتصوير النفسي (الواقعية النفسية) كما جاءت في مؤلفاتهم نابع من تصورهم أن الرواية عندهم لا تبلغ مداها التعبيري الفني إلا عندما نستخدم الواقعية النفسية نهجا، ويتحقق توسيع الذهن لدى القراء جراء ذلك، وفق رغبة وعظية مجردة لتوسيع مدارك القراء وأحاسيسهم، وبذلك تتحقق الاستقلالية الفنية الذاتية ويصبح الاهتمام بمشكلات الإنشاء الإجمالية هو الجوهر، أي جعل حدود الواقع الصلبة في هذه الأعمال أكثر ليونة ونعومة لتحقق الفنية أكثر والمتعة أيضا(13).

هكذا بدأ الاهتمام جديا بشكل الرواية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الإطار العام للبحث عن نظرية الرواية منهجيا، قصد إيجاد بدائل جمالية للمحاكاة، ولم ينظر إلى الاكتفاء الذاتي بديلا للمحاكاة في الواقعية الشكلية إلا في هذه المرحلة المتأخرة، وقد يكون عالم الرواية الذاتي الاستقلال والمكتفي ذاتيا مشابها بالحتم. كما يؤكده دارسو هذه الفترة. لعالمنا لكونه لم يخلق أو يبدع كتصوير واع لأي شيء خارج نفسه، من هنا كانت وجهة نظر هؤلاء تؤكد بنية العمل وتكافلية عناصره المتكاملة أكثر من تأكيدها على الرواية على أنها ممثلة أو غير ممثلة لواقع أخلاقي أو محاكي(14).

ورغم كل ذلك الكم الهائل من الجهود والاجتهادات التي بذلت لمحاصرة هذا الجنس الأدبي وتحديد معالمه. ورغم كل تلك المعرفة النظرية التي كانت سواء للكلاسيكيين أو الرومانسيين بمكونات البناء الملحمي والشكل الروائي فإنها لم تسعفهم للامساك بخيوط العلاقة الكائنة والكامنة بين هذا الشكل الأدبي والمجتمع البورجوازي المحيط به والمؤطرة له "لأنهم كانوا غير مؤهلين لإدراك التناقض الداخلي لذلك المجتمع والذي لا يمكن تفسيره حسب لوكاتش، سوى بالمادية الجدلية التي تعود بأصل التناقضات إلى جذورها الاقتصادية والسياسية، فهنا فقط يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي للشكل الروائي بوصفه ملحمة بورجوازية"(15).

وانطلاقا من هذا المنظور الجديد بدأت معالم نظرية الرواية والشكل الروائي على وجه الخصوص تتشكل مع بداية القرن وبخاصة على يد "جورج لوكاتش George Luckas" ذي الاتجاه الماركسي الذي عمل منذ البداية على بلورة الاقتراحات الهيجلية وتعميقها وإعطائها بعدا أكثر تناسبا مع الواقع الاجتماعي الجديد"(16).

وبدأت على يد هذا الناقد المجري معالم شكل الرواية الحديثة تتضح في جدليته مع الواقع المنتج له فهو "يقدم لنا الشكل الروائي بوصفه بنية دياليكتيكية تتميز بأن لا شيء فيها يتصف بالثبات فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقرا، ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي بما يكفي ليجعل بحث البطل أمرا ممكنا، ولا حتى الزمن يستمر في علاقته المعقدة والموسطة بالقيم الأصلية"(17). فالرواية عنده "هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه ولا مغتربا كل الاغتراب، فلكي يكون هناك أدب ملحمي. والرواية شكل ملحمي. لابد من وجود وحدة أساسية، ولابد لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع"(18) وهذا ناتج عن تلك القطيعة التي يفترضها في الرواية بين الذات والموضوع وبين "الأنا" و"العالم" وتبرز بوضوح في الطابع الإشكالي للبطل وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصلية، وهنا تكمن جدلية الشكل.

ويمكن القول بأن "أفضل ما فعله "لوكاتش" هو ربطه بين تلك البنية والأوضاع التاريخية التي ظهر فيها وتطورت داخلها"(19). وانطلاقا من كل ذلك استخلص عناصرها على الشكل التالي:

- السخرية: التي تعني انشطار الشخصية الواصفة والمبدعة إلى ذاتين إحداهما داخلية تواجه القوى التي تحاصرها، والأخرى تدرك الطابع التجريدي والمحدود للعالمين (عالم الذات، والعالم الخارجي). وتفهم تباعدهما وحدودهما التي تشكل ضرورة وشرط وجودهما، وهي بذلك قادرة على رصد هذه الثنائية من خلال تشكيلها لعالم يتوفر على وحدة.
- السيرة الذاتية: التي تتضمن أساس العالم الروائي بما أنها لا تمتلك سمتها الرئيسة إلا من خلال علاقة الفرد بعالم مثالي يتجاوزه. ولكن هذا العالم لا يكتسب

واقعيته الذاتية إلا لكونه يحيا في هذا الشخص، وبموجب هذه التجربة المعيشة، ولذلك تبرز الذاتية نمط حياة جديدة هي حياة الفرد الإشكالي.

- السيرورة: هي سيرة الفرد الإشكالي نحو ذاته للتعرف عليها بوضوح وتشكل هذه السيرورة مضمون العمل الروائي.

- البداية والنهاية: حيث تدل الرواية من خلالها على قطاع الحياة الذي تصوره وتعتبره أساسيا دون ما يسبقه أو يتلوه"(20).

هكذا تنحصر حدود الشكل الروائي عند هذا الناقد في هذه الحدود الأربعة. وعلى ما يبدو فإن مطابقة شكل الرواية بشكل الحياة لا تقوم على تحليل دقيق يراعي الاختلافات والفروق البنيوية بينهما. وهذا ما لامسه "لوسيان غولدمان Lucien Goldman" في إطار سيولوجية الرواية ومن وجهة نظر بنيوية تكوينية. ولم ينفه حيث يرى بأن "التماثل البنيوي حاصل بالفعل، ولكن بين الرواية كشكل أدبي معقد وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع القيم الاستعمالية المنحطة"(21).

غير أن "ميخائيل باختين Michael Bakhtine" يقف موقفا معاكسا لما ذهب إليه "لوكاتش" و"جولدمان" فهو يفترض قانونا خاصا للرواية يقتبسه دون تعديل ظاهر من (الجمالية) الرومانسية وأفكار "غوتا" و"هيجل". فالرواية عنده ليست نوعا أدبيا كما في الأنواع الأخرى لأن لها متطلبات مختلفة، ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ. وهذا التأكيد من جانب "باختين" يرتبط بما أقره "شليجل" من أن كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها، كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها"(22).

فالرواية في تصوره "هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل"، "وهي بذلك تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر وبسرعة أكثر تطور الواقع نفسه" وبهذه التوجهات والتعريفات "يتخلى باختين على الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها"(23). وقد انطلق

من تفاعلاتها غيره من النقاد. وهو يسعى إلى تأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل الروائي والوعي به. ورغم ما يواجه هذا التوجه من نقد، وما يفرزه من فراغات وفجوات لاعتماده على نصوص روائية نموذجية بدلا من التاريخ العام لنشأة الرواية جنسا أدبيا نثريا في علاقاته المختلفة بالتطورات الاجتماعية فإنه يؤكد شيئاً مهما هو أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت من هذه الصيرورة "لقد أدرك باختين أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت من دون شك. من الشكل غير المكتمل الذي تتخذه الرواية ومن تطورها المستمر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متجددة ويكون مضطرا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله ويعود هذا العجز، في رأيه إلى أن المنظرين ظلوا يعتبرون الرواية ويصنفونها على أساس أنها نوع أدبي مكتمل، ويحاولون تحديد إختلافها، كنوع مكتمل، عن غيرها من الأنواع المكتملة"(24).

ومن هنا كانت اهتمامات "باختين" بالشكل الروائي مختلفة تماما عن سابقيه. فالشكل عنده "هو شكل المضمون كما يتحقق عبر ما يسميه بمادة التأليف .. وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص ويعالجه بوصفه شكلا معماريا (Architectonique) ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسة تقنية الشكل"(25). فهو يرفض تلك النظرة التي تحدد الشكل كـ(تقنية) بحتة. ولعل هذا ما اعتمده أساسا الشكلانيون وكذا النزعة السايكولوجية في تاريخ الفن. ويؤكد على جمالية (إستيطيقية) الشكل "وكانت المشكلة الأساسية عنده هي: كيف يمكن للشكل المتحقق كليا في مادة تأليف ما، أن يصبح شكلا لمضمون؟ وبعبارة أخرى كيف يصبح الشكل بما هو ترتيب لمادة تأليف، شكلا معماريا يوحد وينظم القيم الافهامية والأخلاقية في النص"(26).

وللوصول إلى إجابة مقنعة عن هذه التساؤلات، انطلق "باختين" من خلفية مزدوجة جمالية فلسفية "لسانية تداولية (لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع، نقدية سيميائية، تساؤل النص الروائي من منطقة تشريح العلائق الداخلية والخارجية وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي"(27).

فهو يبتعد عن كل سمة وثوقية في تعريف العمل الروائي، انطلاقا من إيمانه بمحدودية النتائج التي توصلت إليها مختلف النظريات. كما أن الرواية نوع أدبي يستعصي على التقعيد، وتفشل معه كل محاولة للتقنين. لبحثه الدائم عن ذاته، ذات مكتملة وشكل ثابت(28) ، فالتغيير المستمر عبر العصور الذي مرت به، متخلية عن عناصر بالية لم تعد تناسب التطور الاجتماعي والثقافي، وتحتضن عناصر متجددة تهم في تطورها . وهي القناعة التي دفعت بباختين إلى الاعتقاد بأن: "مسألة تعريف الرواية لم تجد بعد جوابا مبدئيا"(29) .

وقناعة "باختين" السابقة تؤكدها تلك المعارك الطويلة التي تعرضت لها الرواية جنسا جديدا ولفترة طويلة. فقد "ظلت طليقة من كل قيد وتنمو في كل اتجاه"(30) . وطوال هذه الفترة لم تكف عن التعرض لحملة تشنيعية تدين نثريتها وانفتاحها وتنتقص من قيمتها الجمالية والشكلية، سواء كان ذلك باسم البواعث الجمالية والتحفظات الأخلاقية التي رافقت ظهورها أو باسم المذهبية كما فعل "بول فاليري Paul Valery" و"اندريه بروتون André Breton" والسرياليون الذين قاموا ضد الرواية وأثاروا حولها نزاعات لا حد لها في بداية هذا القرن معتمدين على أن ليس للرواية قواعد ككل شيء مسموح به فيها، وليس هناك أي فن بويطيقي يذكرها أو يسن لها قوانينها، إنها تنمو كعشب متوحش في أرض بوار كما يقول "روجي كايلوا" (31)، حتى وإن ادعى "هنري دي بلزاك Honoré de Balzac" بكتابته الروائية "سكرتير التاريخ"(32) .

إلا أن التطورات السريعة التي أعقبت هذه المعارك والصعوبات، دفعت بكثير من النقاد سواء كانوا مبدعين للرواية أو نقادا لها، إلى أن يحاولوا إنصافها والدفاع عنها بشكل يجعل منها فنا متقبلا لدى الرأي العام المتلقي. يقول هنري جيمس Henri James *" إن فنا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى. . فهو يحيا على الممارسة، وجوهر الممارسة هو الحرية" (33)

وقد عارض " هنري جيمس "كل تفكير في قوننة الرواية وتقييدها وسخر كثيرا، ممن حاولوا فعل ذلك إلا أن هذا الموقف لم يدم كثيرا، فقد انبرى من الدارسين

والنقاد من حاول تحديد هذا الجنس الأدبي بقوانين، شأنه شأن كل الأعمال الإبداعية، على الرغم مما أحدث ذلك من خلافات حادة بين النقاد والمبدعين الروائيين.

إلا أن ذلك لم يحد من رغبة المنظرين في ملاءمة هذه العملية الإبداعية بعدة مقاييس تضبط سيرها، ونجد أبرز من أخذ بهذا الرأي "جون كاروثر" كما جاء في كتاب إدوين موير Edwin Moyer **، أن "كاروثر" وسعيا منه لتحديد شكل الرواية ذهب إلى ربط ذلك بواقع الحياة " في ما أن الحياة ذات شكل محدد فإن هذا يحتم بالضرورة أن يكون للرواية كذلك شكل محدد، والروائي حسب هذا الطرح لن يفعل سوى أن ينتقي الشكل المناسب لعمله من الأشكال التي يعثر عليها من حوله في عالم الحقيقة الملموسة الخالصة" (34)

وفي إطار المقارنة نفسها بين شكل الرواية وشكل الحياة ينطلق " فوستر" Foster من أدبيات النقد الجمالي في القرن الماضي فيربط الرواية بشكل ما تقدمه لنا من صور على حياة الأفراد والواقع حيث تكون مهمة الروائي إقناع قرائه بما يقدمه ويصوره من شخصيات، وفي عملية الإقناع هذه تتم عملية الاقتناع بالشكل الروائي، ويسانده في هذا الرأي مجموعة من النقاد ولعل أبرزهم " غراهام هو"، لاقترابه من مجرى حياتنا اليومية وأسرارها. بل ويعتبر نقل الرواية للواقع هو مصدر قوتها الدائمة. (35)

والواقع فإن هذه المواقف والآراء الداعية إلى مطابقة شكل الرواية لشكل الحياة لم تكن مقتنعة بالشكل الكافي، وبالتالي لم تبرر العجز والتقصير - في هذه المرحلة - عن تقنين الرواية وتحديد معالم شكلها للوصول إلى دقائق جمالياتها من ثم الدعوة إلى مطابقة شكلها بشكل الحياة لم تجد آذانا صاغية والدليل على ذلك أن هذا العجز، تبعه عجز أكبر منه، وهو الحيرة التي انتابت جل دراسات هذه المرحلة في تحديد شكل الرواية والوقوف على خصائصها الجمالية.

ومع ظهور " برسي لوبوك"* في عشرينيات هذا القرن بدأت معالم هذا الارتباك تزول شيئا فشيئا، وإن ظلت غير مقتنعة تماما، إلا أنها ساهمت وبشكل كبير في

تحديد المعالم الكبرى لهذا الشكل، كما دفعت إلى تكاثف الجهود للسير بهذا الجنس الأدبي نحو الوضوح. عندما ألح" لوبوك" Loubouk على الدارسين بذل جهود إضافية لاستنتاج المواد التي ترتكب منها الرواية، وإدراك تنوعاتها المختلفة، وحركيتها عبر تطور الكتابة والموضوعات، لأن هذه المواد حسب رأيه هي العناصر الفاعلة في تشكيل الهيكل الفني لهذا الجنس الأدبي.

ومن هنا بدأ يتجلى للنقاد أن الشكل " هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع والاختبار وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقة الخاص.. ويتعلق الأمر تحديدا بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقتنع بمادته وطريقة تأليفه" (36).

وعلى الرغم من كل هذه التحديدات وتلك الاجتهادات، فإنه يصعب علينا الجزم بأن هناك إمكانية. في تلك المرحلة. لتحديد ماهية الشكل بدقة متناهية ووصفه بدقة علمية. علما أن هذه الصعوبات لم تنف أبدا وجود مقاربات علمية لتحديد مكونات هذا الشكل* رغم حركيتها وعدم ثباتها على وجهة واحدة. فهي كلما اقتربت من ملامح البناء الروائي، تظل قاصرة على إدراكه في كليته. ومن هنا وجدنا دراسات كثيرة جدا يدعي أصحابها بأنهم ألموا إلماما كبيرا بشكل الرواية إلا أنهم في واقع الأمر لم يلموا إلا بجزء جزء من هذا الشكل فقط. أو كما يصفهم حسين بحراوي :" يبدو هؤلاء أساتذة كبارا فعلا، ولكن في أجزاء معينة من الرواية" (37)

وإذا كان الأمر بهذا التعقيد، وبهذه الحركية التطورية السريعة، منذ نشأة الرواية في عمرها الثاني، فكيف هو الحال مع النقد العربي، أي كيف تحدد الشكل الروائي في مسار الرواية العربية؟ وكيف هي الاهتمامات بهذا الشكل؟

ب ـ الشكل الروائي في النقد العربي الحديث:

مثلما وفد هذا الجنس الأدبي على الساحة الأدبية العربية في أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن، فقد وفدت معه إشكالاته، لكن ليس بالقسط الذي كانت عليه عندهم، إلا أن ذلك لم يمنع متتبعي الحركة الإبداعية في العالم العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الأولى، من الخوض في هذه القضايا المستجدة على الساحة النقدية. وبرزت قضية الشكل الروائي إلى سطح النقد العربي، و" استند النقاد العرب المعاصرون على تراث لا يستهان به في نقد الرواية. بحيث أن الساحة النقدية العربية توفرت منذ بداية هذا القرن على وعي بأهمية التناسق الداخلي في بناء الرواية بين أحداثها وشخصياتها" (38) ، استنتج النقاد العرب قواعد معينة حاولوا إلزام المبدع بها. فلكي يعتد بعمله يجب "أن يكون له في تأليف الحوادث التفصيلية التي تتشعب من القصة الأساسية الأولى وتكون منها بمثابة الأجزاء المكملة، وفي ربط تلك الأجزاء بعضها بعض وفي حسن التمازج بين ما يكون في الرواية من معان أخلاقية ومغازي، أدبية وبين جوانب الرواية وأشخاصها ولا يكون الكاتب في نظرنا جديرا بأن يقال عنه بأنه روائي إلا إذا وفق إلى ملاحقة هذه الاعتبارات الدقيقة، وفي ذلك تتفاوت أقدار الروائيين"(39) .

وإذا علمنا أن مثل هذه الأحكام صدرت في منتصف العقد الأول من هذا القرن، اتضح لنا مدى استفادة النقد العربي الحديث، مما كان يدور في الضفة المقابلة، في هذه الفترة بالذات من معارك سبقت الإشارة إليها آنفا.

وقد ازداد اهتمام النقاد بموضوع الشكل مع مطلع الثلاثينات. مما دفع بمريدي هذا الجنس الأدبي إلى التأسيس له، بتقديم جمالياته وتوضيح عناصره وتحديد مكوناته كما يتجلى ذلك في هذا الرأي:

ـ تجنب رسم المشاهد المحلية الظاهرية رسما فوتوغرافيا.

ـ محاولة الوصول إلى نفسيات أبطاله من خلال رسم تلك المشاهد.

ـ العناية بالإنسان المشترك الأبدي.

ـ العناية بالأسلوب وقوة تعبيره وجماله.

ـ النظر إلى ما يمكن خلف الواقع من أسرار الروح والجسد"(40).

يتضح من هذا التحديد أثر النقد الغربي في القرن الماضي كما جاء عند " فلوبير Flaubert" ، والسايكولوجيين، والمدرسة الرومانسية. كما يوحي أيضا بدرجة وعي النقاد بإشكالية الشكل في الرواية. لكن سرعان ما تحول النقد الروائي وتحت تأثير المدرسة الواقعية وقضية الالتزام، إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل بعد أن استتب الأمر لهذا الجنس الأدبي وحاز مكانته بين بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وتقسم فاطمة الزهراء أزرويل، مسيرة النقد الروائي فيما يتعلق بالشكل إلى قسمين:

أ ـ" يتمثل الموقف الأول في بعض الدراسات النقدية التي اهتمت بتعريف الرواية والعناصر التي تركز عليها، أو بمتابعة القصة الغربية الحديثة وإبراز أصولها واتجاهاتها. وقد ارتكز أصحابها على مختلف المصادر الغربية التي تمكنهم من استيفاء الموضوع الذي بحثوه، ولم يصدروا في فهمهم للرواية عن توجه نقدي معين يتوخون ترسيخ اسسه، ونجد كتاباتهم أساسا تهتم بتقديم صورة وافية عن الرواية وعناصرها والفروق بينها على مستوى الشكل والبناء.

ب ـ يرتبط الموقف الثاني بالتوجه الواقعي في فهم الأدب والنقد بصفة عامة والعمل على ترسيخ المفاهيم النابعة من هذا التوجه وضمنها مفهوم الشكل الفني" (41) " فنحن نجد انصرافا يكاد يكون كليا إلى الاهتمام بالمضامين على حساب الشكل، وبخاصة في النقد التطبيقي وحتى الأكاديمي في كثير من الأحيان * ولعل ما يفسر ذلك هو الواقع السياسي والاجتماعي الذي كان يهيمن على الواقع العربي بعامة، إلا أن هذا الحكم لا ينفي إطلاقا الجهود الكبيرة التي بذلت بداية من العقد السادس للقرن العشرين من أجل تطوير الحركة النقدية على المستويين النظري والتطبيقي وبخاصة فيما تعلق بمفهوم الشكل الذي يشير إليه إبراهيم الهواري في قوله :" لقد ظلت مقاربة النقاد العرب المعنيين بالرواية نابعة من قناعتهم المادية الجلية، وبالتالي مصرة على ربط كل دراسة للشكل في الرواية بمضمونها.

ويتضح هذا التداخل بين مكونات الرواية الشكلية والفكرية في مصطلح المعمار الفني الذي حاول بعض النقاد ضبطه واعتماده كأداة منهجية في مقاربة بعض

الأعمال الروائية"(42) ولعل هذا ما ذهب إليه محمود أمين العالم عند تحديده للشكل بقوله : " هو عملية البناء الداخلي، هو منهج تنمية الفكرة والموضوع" (43)

لكن الذي يمكن الاستئناس إليه فيما يخص المسيرة النقدية لعالم الرواية شكلا ومضمونا وعلى وجه الدقة فيما يتعلق بالشكل، هو اعتمادها على الحركة النقدية في الغرب وما توالى من مدارس، ومذاهب، ومناهج نقدية إلى يومنا هذا، حيث كانت استفادة النقد العربي من النقد الغربي كبيرة جدا وبخاصة النقد التطبيقي والنقد الأكاديمي حيث أن آثار " باختين" و" غولدمان"، و"بييرماشيري" و" إجلتون"" جيرار جينيت" و" جوليا كرستيفا" ، تبدو جلية في نقدنا المعاصر في مجالات بناء الخطاب والسرد.

وهذا الحكم لا ينفي إطلاقا، الهاجس النقدي لدى كثير من نقادنا المعاصرين ولا ينفي أبدا المحاولات الجادة لتأسيس منطلقات جدية لمفهوم نقدي خاص بنا كأمة لها خصوصياتها " سأقف هنا إلى جانب الناقد المغربي " محمد برادة " لأؤكد على أن بلوغ هذا الهدف المنشود يقتضي منا أولا فهم جدلية الثقافة العربية الغربية فهما جادا وعميقا. وثانيا أن تتفاعل مع تلك المستجدات لتحويلها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب، لقد " تعودنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق "نظرية" في النقد العربي وفي الرواية العربية حفاظا على خصوصياتها وحماية لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد" (44) .

لكننا مقابل هذه الدعوى لا نسعى إلى الاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى بشكل يدعم المطلب السابق ويجذر مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع كما يؤكد " محمد برادة" لأن " خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على ان توجد داخل التاريخ وجودا إشكاليا متفاعلا، وعلى ان تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها"(45). وبخاصة الجمالية، وأعني هنا الشكل، خاصة وأننا نشعر بافتقار هذا الجانب إلى العناية الحقيقية بشكل أساء إلى الرواية العربية.

فالغرب عندما فهم أن الرواية جزء من ثقافة المجتمع* فهما فاعلا، أن الثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل فرد من المجتمع أن

يحدد موقعه من تلك الخطابات، توصل إلى أن ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات، هو هذه العلاقة المشتركة. ومن هنا استنتج نقاد الغرب أن الرواية ليست صنعة وعناصر تقنية تحيط بها " الصنعة" وتشكلها. وهذا ما لم يدركه نقدنا العربي أو قل تأخر عن فهمه. بل هو " قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي" (46) وهذا الذي تأخر عنه النقد العربي في استيعابه، ولو أدرك ذلك جيدا لعاد إلى تراثنا النثري بصفة عامة ونقب عن العناصر السردية والتشكيلية والتخيلية فيه، ولو في ضوء الفهم السابق عند " باختين". لكانت عودة مخصبة ومنتجة كما يؤكد ذلك " محمد برادة".

إن الاهتمام بشكل الرواية كان وليد بداية هذا القرن بشكل جدي لكنه لم يتبلور بشكل هام يناسب تغيرات الواقع الإنساني الجاد، إلا مع نهاية النصف الأول من القرن العشرين، فقد أصبحت الرواية تقدم لنا قراءات دقيقة ومهمة للأيديولوجيات المحيطة بنا وتفاعلاتها مع بعضها البعض، وتحاول تشريح تلك الصراعات وتعليلها بتقنيات متفاوتة مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات، ومكوناتها في تشابكاتها و تمظهراتها وامتداداتها الدلالية لإيمانهم بأن "حل المشكلات الأسلوبية يفترض قبل كل شيء نفاذا أدبيا وأيديولوجية عميقا إلى الرواية، وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويما للرواية، لا يكون فقط تقويما أدبيا بالمعنى الضيق، بل أيضا تقويما إيديولوجيا، لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي" (47).

وأعطى هذا الجهد دفعا قويا للحركة الإبداعية في مجال الرواية وانصب الاهتمام إلى جانب المضمون الجديد على الشكل حاملا إيديولوجيا مهما. وأفاد المبدع العربي من هذه النقلة إفادة عظيمة رغم أن النقد العربي ظل يصطنع البراءة واختيار الطرائق السهلة لمحاورة تلك الإبداعات الهامة وإبراز مدى تطورها وقدرتها على خلق الجدلية والمساءلة، وتداخل الخطابات وتصارعها تماشيا ومستجدات الواقع العربي، وبخاصة المرحلة التي تلت الاستعمار، وانطلاق المجتمعات العربية نحو بناء ذاتها ولم شملها واختيار توجهاتها المستقبلية.

اهتم دارسو الأدب في علاقته بالإيديولوجيا كواحد من مكوناته بالبحث عن الحامل الأيديولوجي في النص الأدبي بعامة والرواية على وجه الخصوص، وحاولوا تحديد مجال هذا الحامل الهلامي الذي لا نكاد نضع أيدينا عليه حتى يتبخر، ويضمحل تاركا مجال ذلك لغيره، فتعددت بذلك مستويات التحديد بتعدد مستويات تجلي الأدب ذاته، وتصبح مثل هذه التساؤلات مشروعة: أين تتجلى الأيديولوجية في الرواية ؟ هل نبحث عنها في مضمون الرواية أو في شكلها ؟ أيحملها الروائي أبطاله، أيضمرها في الحوار ؟ أيمكن أن يكون الحدث دالا على أيديولوجيا النص ؟ هل بعد الزمان والمكان حاملا للأيديولوجيا ؟ هل تكون محاولتنا حصر الظاهرة وفق مستويات محدودة التي يتجلى بواسطتها الحامل الأيديولوجي في الأدب تظل محاولة محفوفة بالمزالق، لكون الأدب مجموعة نصوص كما يقول كمال أبو ديب في محاولته التمييز بين هذه النصوص التي تشكل تراكمية: " آملا أن يؤدي مثل هذا التمييز إلى إرساء مرتكزات أساسية تسمح لي بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية، وتكاملا لدراسة المشكلة " (49).

ولما كان الأدب مجموعة نصوص كما يؤكد وهو ليس نتاج تراكم نص من نمط تراكب البضائع بعضها فوق بعض " بل هو شيء أكبر من مجموعة النصوص المشكلة تعاقبيا (أو توالديا، تاريخيا) منذ جلجامش مثلا إلى النص الذي أكتبه الآن"(50).

ثم إن الأيديولوجية ولما كانت لا تتجلى نصيا فحسب بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستوى تجلي الأدب ذاته، فإننا إذا ما حددنا تلك المستويات نستطيع محاصرة هذه الإشكالية ولو تقريبا:

" مستوى ما قبل النص، مستوى النص، مستوى الفجوات القائمة بين النصوص، مستوى ما بعد النص" (51).

وإذا كان مستوى ما قبل النص يبرز ويعبر عن مفهوم الأدب في الذهن والخصائص التي تميز الكتابة الأدبية عن سواها من النصوص الأخرى أي أن" الأدب يشكل قطاعا تتبلور فيه خصائصه الأدبية التي تسبق ويأتي النص ليحقق عددا من

هذه الخصائص فيكون أدبيا، أو لا يحققها بل يحقق غيرها فلا يكون أدبا ... وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبي، هو حامل أيديولوجي بالمقارنة مع عدم اختياره لكتابة نص علمي في ثقافة تسودها الكتابة العلمية" (52).

أما على المستوى النصي فيبدو الشكل هو الحامل الأيديولوجي، وهو يقوم بذلك على طريقتين" أن شكل النص المفرد " الغيرة " La jalousie لـ " آلان روب غريبي" "Alain. R.G "، أو " السفينة لـ جبرا " لـ " إبراهيم جبرا " هو حامل أيديولوجي، إما على مستوى تزامني وتكون بذلك، مضاعفة شكل النص في نصوص أخرى، أي تكرار ظهوره ونشوء نمط أدبي سائد، من حيث البنية هو أيضا حامل أيديولوجي" (53).

وقابلية الشكل هذه تنبع من كونه العنصر الاجتماعي في العمل الروائي، أي الدال عليه؛ يقول " جورج لوكاتش " Gorge . L : " إن العنصر الاجتماعي حقا في الأدب هو الشكل ". (54)

في حين يكمن الحامل الأيديولوجي في مستوى ما بعد النص، في الجدلية التأثرية القائمة بين زمن إبداع النص والبنية الكتابية السائدة في ذلك الزمن، وما ينتجه ذلك من تأثير فعلي في تغيير تلك البنية " وخلق شروط جديدة " للأدبية " ولعملية الإنتاج الأدبي التي يمكن أن تتلوه لابد أن تتلوه " (55) ولعل هذا ما يفسر ما ذهب إليه " ت. س إليوت " T. S Elyote كون العمل الأدبي الجديد، يساهم بشكل فاعل في تغيير بنية النظام الأدبي المتشكل (التراث) وأن الحاضر يعدل الماضي كما أنه يتعدل به. وما دام الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التوثيقي إلى الأيديولوجية، فهو - إذن - نمط خاص من أنماط التنظيم اللغوي (56). وبالتالي " فإن أي اختيار تالي للنص سيمثل بعدا أيديولوجيا، ويكون حاملا إيديولوجيا بلوره النص وأصبح الآن محققا أو - على الأقل - قابلا للتحقق في سواه(57)

كل هذه القضايا لا يمكن أن تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص المبدع، ولا يمكن أن تكتسب تجسيدها إلا ضمن هذه البنية التي تفصح عنها العلاقات الداخلية فيها والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة "وكل ذلك يشكل أو ينبئ عن

توجه محدد لدى مشكلها، أي عن انتماء إيديولوجي خاص. ومن هنا كان "المشكل الإيديولوجي للنص هو نتاج مرافق وملازم لآلية شكل العمل الأدبي، وبذلك يصبح المكون الإيديولوجي بؤرة يفيض منها النص"(58)، سواء افصح الأديب عن هذا المكون أو أضمره في ثنايا عمله الإبداعي، وبالتالي فهو الفاعل في ذلك التشكيل، ومن هنا كان التساؤل والبحث عن الحامل الإيديولوجي في النص، أو كيفية تجليه، شيئا مهما، وفي ضوء الإجابة عن ذلك يتحدد أثر ذلك المكون في البيئة المعمارية للنص الروائي انطلاقا من كون "عناصر الرواية أو مكوناتها تخضع للمقولة التي يريد الروائي إيصالها للقارئ وإلى قدرته الفنية على البناء الروائي الذي يحمل هذه المقولة من غير أن يشعر القارئ بالمباشرة والخطابية التي تخرج الرواية عن طبيعة الأدب"(59).

وفي ضوء هذا التقديم سوف نهتم بالعناصر التالية: الفضاء، الزمن، الشخصية، عناصر أساسية لتشكيل الرواية المغاربية (النماذج المدروسة) والتي على أساسها انبنى الشكل الإيديولوجي للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية باعتبار وجود أخرى مكتوبة بالأصل بالفرنسية والأخرى معربة.

الهــوامش

* يهتم هذا المدخل بالرواية في عصرها الثاني لتاريخ نشأتها حيث تحقق الطبيعة الصنفية للرواية نضجها، حيث اعتبرت رواية "برنفو" إحدى أبرز الشواهد على ذلك. لتطور فيما بعد وتظهر أعمال "ستاندال"، "بالزاك"، "ديكانز"، "فلوبير"، "تاكري"، "وموباسان"...إلخ.

(1) جورج لوكاتش "الرواية كملحمة بورجوازية" ت. جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت ط1، 1979 ص (10).

(2) المرجع نفسه. ص 9-10.

(3) المرجع نفسه. ص 9.

(4) حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1. 1990 ص5.

(5) جورج لوكاتش "الرواية كملحمة بورجوازية" ص 28.

(6) مجموعة مؤلفين "نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع" ت.د محسن جاسم الموسوي.ط1. 1986. ص 54.

(7) المرجع نفسه. ص50.

(8) المرجع نفسه. ص51

(9) رولان بارث "الكتابة في درجة الصفر" المقدمة ص6

(10) مجموعة مؤلفين "نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع" ص52

(11) المرجع نفسه ص51

(12) المرجع نفسه، ص 54 عن هنري جيمس فن الرواية

(13) مجموعة مؤلفين "نظرية الرواية وعلاقة التعبير بالواقع" ص57-59

(14) المرجع نفسه ص60-61

(15) جورج لوكاش "الرواية كملحمة بورجوازية" ص32

(16) جاء ذلك في مؤلفات إلهام "نظرية الرواية" الذي ألفه سنة: 1923 وهو كما يصفه جولدمان "كتاب جدلي هيجلي من الطراز الأول لأنه يؤكد على أن النوع البشري الأكثر ملاءمة للعالم الراهن، هو الشخص الإشكالي"

(17) Lucien Goldman « La Theorie Du Roman" Post Fac p : 177

(18) حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" ص07

(19) المرجع نفسه ص08

(20) فاطمة الزهراء أزرويل "مفاهيم الرواية بالمغرب" ط1 1989 مطبعة الدار البيضاء، ص65

(21) L.G « La Théorie Du Roman » p :39

(22) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص09

(23م) يخائيل باختين "الخطاب الروائي" عن مقدمة المترجم محمد برادة، ط1، 1987 دار الفكر ص15

(24) حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" ص10

(25) المرجع نفسه

(26) المرجع نفسه عن "ميخائيل باختين "نظرية الرواية" ص69

(27) ميخائيل باختين "الخطاب الروائي" عن مقدمة المترجم محمد برادة ص15

(28) فاطمة الزهراء أزرويل "مفاهيم نقد الرواية بالمغرب" ص66

(29) المرجع نفسه ص26

(30) George Poulet ; Antologie Des Préfaces De Romans Français Du 19 C, Coll,10/18,1971, P :11

(31) حسين بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص12

(32) المرجع نفسه ص13

- انظر كتابه "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث" ترجمة: إنجيل سمعان الهيئة المصرية 1971 .

(33) هنري جيمس "نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث" ص77

** إدوين موير "بناء الرواية" ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للترجمة والتأليف د. ت. ص05

(34) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص15

(35) المرجع نفسه، ص15 عن غراهام هو: مقالة في نقد الرواية ترجمة محي الدين صبحي دمشق 1973

- أنظر مؤلفه "الشكل الروائي في الحرب والسلم" .

(36) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص17 عن برسي لوبوك "صنعة الرواية" ص235

- على سبيل المثال ما جاء في أعمال لوبوك وبوين... أنظر ما جاء في كتاب F.V. Rossum ; Critique du roman .ed. Gallimard1970p.p :15-22

(37) موير إدوين "بناء الرواية" ت، إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للترجمة والتأليف، د. ت ص18

(38) فاطمة الزهراء أزرويل "مفاهيم نقد الرواية بالمغرب"ص162
(39)راجع د . إبراهيم الهواري "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث" دار المعارف طII 1983،ص85
(40)المرجع نفسه ص84

(41)د . إبراهيم أحمد الهواري "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث" ص163-164

- تمثل دراسة د. سيزا قاسم استثناء مهما في هذا المجال

(42)د . إبراهيم أحمد الهواري "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث" ص165
(43)محمود أمين العالم "تأملات في عالم نجيب محفوظ" ص21
(44)د .محمد برادة "الخطاب الروائي" لباختين. ص22
(45)المرجع نفسه، ص23

- راجع فهم باختين للرواية، من خلال كتاب باختين "المبدأ الحواري" ل: تيزفيتان تودوروف ص32

(46)ميخائيل باختين"الخطاب الروائي" ت. محمد برادة ص32
(47)ميخائيل باختين "الخطاب الروائي" ت. محمد برادة. ص22
(48)د. فادية لمليح حلواني "الرواية والإيديولوجيا في سوريا" ص156
(49)د. كمال أبو ديب "الأدب الأيديولوجيا" مجلة فصول. ص62
(50) (51) (52) المرجع نفسه.، ص62
(53) د. كمال أبو ديب "الأدب والإيديولوجيا" مجلة فصول.ص63
(54) عن تيري إيجلتون "الماركسية والأدب" ص6 إقتباس كمال أبو ديب المرجع السابق
(55) د. كمال أبو ديب "الأدب والإيديولوجيا" مجلة فصول. ص63
(56) ورد ذلك في حوار دار بين أندرنو وجولدمان، المرجع السابق.
(57) د. كمال أبو ديب "الأدب والإيديولوجيا" مجلة الفصول ص63
(58) المرجع نفسه. ص72
(59) د. فادية لمليح حلواني "الرواية والإيديولوجيا في سوريا". ص157.

الفصل الأول:
بنية الشكل

مدخـل

قبل البدء في بحث بنية الشكل في الأعمال الروائية السابقة يحسن إلقاء نظرة موجزة على بعض المفاهيم النظرية التي تبدو غامضة ومتداخلة نسبيا في قضية الفضاء الروائي، لأن معظم الدراسات التي اطلعنا عليها حول هذا الموضوع لا تكاد تجمع على مفهوم واحد موحد، بل لا تقدم مفهوما صريحا "فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد" (1).

وقد ذهب الدارسون الفرنسيون إلى درجة نفي وجود قضية من هذا القبيل إطلاقا، حتى وإن كانت هناك جهود تبذل في هذا المجال، وفي هذا السياق يقول "هنري متيران Henri Mitterand" :"لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة"(2). وتأخر البحث في هذا العنصر لا ينفي فاعليته وأثره الكبير في بنية الشكل الفني للنص الروائي وأثره في نسيج سير الأحداث وخلفياته السياسية والتاريخية والإيديولوجية، كما له أثر كبير ـ أيضا ـ في تحريك خيال القارئ وتوجيهه.

وعليه فإن تحليل الفضاء الروائي هو الذي يسمح بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته حتى وإن كان التحليل ليس بمقدوره إدعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره.

وتحليل الفضاء يقتضي منهجيا تحديد المفهوم بدقة وتجريده من العمومية والغموض الذي يحيط به، فهل الفضاء هو المكان الجغرافي (Espace Géographique) كما يسميه "بورنوف"؟ أم هو الفضاء النصي (Espace Textuel) كما يراه "ميشال بوتور Michel Butor"؟ أم هو الفضاء الدلالي (Espace Cèmiantique) كما يحدده "جرار جنيت Gérard Geunite"، أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية (زاوية النظر التي يقدم بها الأديب عمله)؟ أم أن كل هذه الفضاءات يمكن أن تتحد مع بعضها على صورة تكاملية وتشكل في النهاية "الفضاء" فضاء الرواية.

في الحقيقة إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أولا توضيحا دقيقا لهذه المفاهيم وأبعادها وعلاقاتها ببنية النص الروائي. وبعد ذلك يمكن الوصول إلى المفاضلة و التمييز. ويمكن القول إن مفهوم الفضاء واحد لكنه اتخذ أشكالا متعددة عند النقاد والمهتمين ولعل أبرزها:

- الفضاء الجغرافي: ويتولد عن طريق الحكي ذاته وهو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها.

- الفضاء النصي: هو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها الكتابة (الصفحة أو الصفحات) الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

- الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

- الفضاء منظورا: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي "الكاتب" بواسطته أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح (3).

ومن خلال هذه التعريفات يتضح أن الفضاءين الأول والثاني هما فقط المعنيان بفضاء الحكي من حيث هو بنية معمارية في الواقع أو على الورق وفي كلتا الحالتين يمكن أن نصل من خلالهما إلى المغزى الفكري والإيديولوجي وحتى الرمزي للنص، فالفضاء بهذا المفهوم يعني المساحة المكانية. " والمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيها"(4). فالمكان بهذا المفهوم يتحول إلى شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. ولهذا أصبحت البنية الخاصة والعلائق المترتبة عن ذلك تجعل من المكان الهدف من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان، وهذا ما يذهب إليه كل من "بورنوف Perneuf" و"رويي Reullie" بقولهما: "إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد

كما سنكتشف أيضا مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكونة له" (5) ، وذلك لأن المكان ليس محايدا تماما فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود العمل نفسه(6). فالمكان شديد الارتباط. ليس فقط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات. ولكن أيضا بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية السيكولوجية والتيماتية التي وإن كانت لا تتضمن ولا تحمل صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية وذلك في شكل مفهومات مثل الأعلى/ الأسفل، المرتفع/ المنخفض، اليمين/ اليسار...إلخ(7) بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زوايا النظر التي يلتقط منها، ففي بيت واحد قد يقدم لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد تراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الإمكانية الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضا بعين الاعتبار (8). إن الرواية مهما قلص الكاتب مكان فضائها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها.

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن المكان هو مكون الفضاء ولما كان هذا المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه الأفق الرحب الذي يجمع جميع الأحداث الروائية فالمقهى والشارع والمنزل والساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل شيئا اسمه فضاء الرواية.

ولهذا يقول "حميد لحميداني" "إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة (9).

أهمية المكان مكونا للفضاء:

✍ إلا أن هذا التقدير لا ينفي إطلاقا أهمية المكان مكونا أساسيا وحيويا للفضاء الروائي، لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فهو الذي يعطيها واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكاني، وهذا ما ذهب إليه "هنري ميتران Henri Mitterrand" عندما اعتبر المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة (10) أي عند نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع. وفي نفس الإطار يشير "جيرار جنيت Gérard Génitte" إلى الانطباع الذي كونه "مارسيل بروست" عن الأدب الروائي. إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها ويستقر فيها إذا شاء (11) .فمن هنا تتجلى أهمية المكان مكونا لفضاء الروائي من جهة وعنصرا أساسيا من عناصر السرد وعاملا مساعدا على إيصال الخطاب المنقول عن أحداث الرواية إلى القارئ وإحداث انطباع لديه.

وإذا كانت أهمية المكان مهمة في تشكيل الفضاء الروائي فكيف هي علاقته بالمضمون؟

المكان وعلاقته بالمضمون:

✍ يؤكد "رولان بورنوف" في سياق حديثه عن أهمية المكان في البنية السردية أن "المكان" بإمكانه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور بتحوله هذا، يصير عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها (12).

أوردنا هذا القول للاستدلال على أن اتجاهات الكتابة الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم تحدد دائما طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية، أي أن الفكرة الأساسية (الجوهر) من كتابة النص (المضمون) تسبقها عملية جرد للتقنيات التي يحتاج الأديب إلى استغلالها لتشكيل نصه (خطابه) ومن هذه التقنيات "المكان" مسرح الأحداث الذي يوليه الأديب أهمية خاصة في عمله الإبداعي، وهذا ما أكده

"هنري ميتيران" بقوله: "إن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية" (13).

غير أن هذه الأهمية تتفاوت من أديب إلى آخر ومن عمل إلى آخر، فالرواية العاطفية ورواية الفكرة والرواية السياسية والإيديولوجية تستغل هذه التقنية وفق خصوصيات الخطاب المرسل، خصوصيات المتلقي نفسه. فحاجة المضمون إلى شكل يؤطره، هي التي تحدد العناية بالمكان "فإما أن تتم العناية بالمكان وإما أن تتضاءل أو تتخذ شكلا جديدا مخالفا للأساليب السابقة في الكتابة الروائية" (14) لأنه لا يكفي كما يستطرد "ميتيران" "أن نبحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية أي في توالي الوصف التبوغرافي للمكان، وانتقالات الشخصيات داخل المجال المحدد، بل يجب علينا أيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره" (15).

هكذا أصبحت الرؤية المضمونة هي التي تحدد وتؤثر في درجة حضور المكان وتشكله وفق توالي أحداث النص وتعاقبها. وحتى يتجاوز المبدعون رتابة عملية الوصف الكلاسيكية في ظل أسلوب السرد التقليدي، وتفادي المبالغة "في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم" (16)، استعانوا بتقنيات حديثة للاستفادة من المكان باقتطاع لمحات وصفية على شكل برقيات متوالية ومتقاطعة تارة، ومتقاطبة تارة أخرى
(أمكنة الإقامة ↔ أمكنة الانتقال/أماكن راقية ↔ أماكن شعبية...)
في صور حقيقية متعاقبة "وهذا ما فعله مارسيل بروست، حين عمد إلى تدمير المكان الواحد، وجعل الأمكنة دائما متداخلة، بحيث ينسخ أحدها الآخر" (17).

فالتقاء الأمكنة وتداخلها وصعوبة تمييزها بشكل فعال يساهم في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته، وإحداث قلق يولد رد فعل إيجابي لتلقي النص. ويعيد "أليبرسي Albers"، هذه القضية بقوله: "والحال أن البشر في القرن

العشرين قد شعروا أن الشر والقدر، والعبث، والبؤس، والموت، هي أمور مشتركة بينهم، وهكذا تحولوا عن أدب كان يصورها بأناقة" (18).

إن تطور المجتمع وتعقده هو الذي أدى إلى تغيير طبيعة الإحساس بالحياة والتعامل مع الفضاءات التي يخترقها الفرد الخاصة منها والعامة، وبالتالي نظرة المبدع والمتلقي معا إلى هذا الواقع، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه وهذا ما يلمح إليه "هنري متران" في كتابه "الخطاب الروائي" "إن العلاقة بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملس، أو بمعنى آخر ليس محددا أو عاريا من أية دلالة محددة، بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية. ولقد نبه "رولان بورنوف Roland Peurneuv" إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"(19).

وصفوة القول أن أي عملية لتحديد كل تلك المفاهيم والتفسيرات، والتصريحات أو الاستئناس بأحدها يبقى محفوفا بالمخاطر والمزالق وبخاصة أن الباحثين والنقاد وحتى كتاب الرواية لا يكفون عن التلميح إلى "أن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكر فيها قبلا. وليس لنا في الوقت الراهن سوى أن نصدقهم طالما أننا لم نتوفر بعد على شواهد ملموسة أو قرائن تفسد ذلك الرأي أو تضعه في أزمة، يقول الروائيون أنه ليس هناك بالطبع قواعد تتعلق بعدد المشاهد وتنوعها. فقد تجري أحداث روائية بأكملها في غرفة، أو تكون في الرواية عشرات المشاهد، وبأنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا لها أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"(20) وانطلاقا مما سبق سنحاول الدخول إلى فضاء النصوص التي بين أيدينا للكشف عن مدى مساهمة هذا الفضاء في تشكيل الخطاب الروائي وتوجيهه انطلاقا من كون المكان يساهم في خلق الدلالة داخل الرواية كما هو أداة للتعبير عن رؤية الأبطال وموقفهم منه.

هوامش

(1) د. كمال أبو ديب" الأدب والأيديولوجيا" مجلة فصول . ص63.

(2)د. صلاح فضل" نظرية البنائية في النقد الأدبي" منشورات دار لا آفاق الجديدة بيروت ط III . 1985 ص 59.

(3)د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط II، 1993 ص 53.

(4) المرجع نفسه عن: Henri mitterand.Le discours du roman . 1980 P 193.

(5) د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 61. 62 .

(6) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 32.

(7) أنظر Roland bourneuf et Rreal Rouellet.L'univers du roman، p:103 1981.

(8) المرجع نفسه، ص 100.

(9) حسين بحراوي " بنية الشكل الروائي" عن: Jean Weisgerber romanesque 13p

(10) د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 63.

(11) المرجع نفسه ص 64.

(12) المرجع نفسه عن 194: Henri mitterand ;Le discours du roman :p

(13) د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 63.

(14)حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 30.

(15) المرجع نفسه ص 38.

(16) د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 69.

(17) المرجع نفسه ص 67.

(18) حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 68.

(19) المرجع نفسه، ص 70.

(20) د. حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 36.

سنقف بدءا عند أعمال عبد الله العروي وفقا للتخطيط السابق. حيث تبدو غرابة البنية اللغوية في أعمال " عبد الله العروي" نابعة أساسا من غرابة موضوعه من أول وهلة، والموضوع الأساسي المتحدث عنه في روايتي " الغربة" و" اليتيم"، بل حتى في نصي "الفريق" و" الأوراق". غائب تماما أي أننا لا نلمس للموضوع المراد التعبير عنه " المتحدث عنه" معالم واضحة ومقصودة في ذاتها، وإنما نجد إلتواءات وتدخلا في أجزاء ذلك الموضوع المشتت وعن وعي، وما نجده هو انعكاساته على نفسيات الأشخاص. وهذا ما يجعل هذه الصورة المنعكسة أمامنا خالية من أية دلالة واضحة، إن نحن أخذنا الموضوع بعيدا عن دلالاته الأيديولوجية فإننا نستطيع أن نمر على تلك العبارات الموظفة دون أن نتساءل عن ماهيتها. وعلى سبيل المثال لا الحصر ما هي معاني تقلبات الأشجار؟ وما هي دلالة الآلات المتحدث عنها في رواية " الغربة"؟ وعن أية قوافل يتحدث عمر؟ ما هي تلك البوصلة التي تطرح؟ وما هو ذلك الذي "كان ما كان؟ ومن هم هؤلاء الأجانب الذين ادخلهم " إدريس" بينه وبين" عمر"...

إن هذا الغموض في بنية النص من حيث هو فضاء لغوي لا تجد تفسيره إلا في ذلك التردد لدى الكاتب في إعلانه عن البديل المتوقع للخروج من ذلك التأزم الحضاري الكبير الذي يعيشه المجتمع المغربي قبيل الاستقلال وبعده.

هذا التردد الذي يحجب عن القارئ تحديد رؤية الأديب بشكل واضح هو الذي دفع بالكاتب إلى تحطيم التسلسل الزماني والمكاني، وتداخل معاني الالفاظ واللغة بعامة. والتي لا تعبر، بل لا تبرز ذلك الصراع الطبقي بين شخوص الروايات إلا من خلال الحديث الداخلي الذي يجعل وصف الحس الطبقي لدى شخوصه يبرز من خلال المشاعر فحل بذلك الوصف حكاية الأحوال محل السرد حكاية الأحوال الذي كان يجب أن يتولى هذه المهمة، وكذا الحوار الداخلي بدل الحوار؟"عمت الغرفة الآن أشعة الشمس الباهتة وكأنها قشور ليمون مستطيلة. قال إدريس وهو ما يزال على البساط: لا تبقى يا مارية في شعاع الشمس عند الغروب إنه يتسبب

في بوار الرأس، وتوتر الأعصاب وضعف النظر كذلك" (1) و" طفق الاثنان ينظران تارة إلى الدائرة الشمسية البرتقالية الفاقعة المتحفزة إلى السقوط في أعماق البحر وطورا إلى عمق المياه الخضراء القاتمة"(2). " خيم الآن الظلام على ضريح سيدي غانم" بعد أن اختلطت الخضرة والزرقة في هدوء يائس" (3). " سيعرض الموظفون والشبان والنساء في الصديقية مشكلاتهم على مارية بأمانة وصراحة ودقة، امرأة في أوج النضج والأناقة، مؤدبة متعلمة، تاتي من بعيد لتخاطب الأرملة المتباكية والفتاة الحالمة والموظف المنفي والبقال الذي ينش الذبان، والشباب المتمرد وكأنها تشاطرهم جميعا آلامهم وآمالهم. كيف لا يمنحونها ثقتهم او على أقل تقدير لا يحترمونها كما احترمها الضابط في المطار"(4).

" طالما رددت لو أرى البندقية في الشتاء أو في الخريف تحت المطر والرياح العاصفة، ولكن لم أرها قط في أي فصل من الفصول. بعدما كتب حول المدينة الكئيبة، ماذا بقي لنا نحن المتأخرين أن نشاهد" (5).

وحتى لغة الحوار لم تفصح بصراحة عن مشكلة الكاتب بل عقدتها أكثر حتى صار فضاء اللغة فضاء مغلقا دائريا، لا يبوح بأدنى سر من أسرار النص " إني أرافق عمر وأساعده لأنه في نظري صفقة تربح أو تخسر وبالمناسبة وددت لو تعرف بحريتي كاملة بدون تعليل.

. إنها مريم هي التي أقحمت الضيق في فؤادك لقنتك أن التجديد يجب أن يكون شاملا يعم كل شيء"، " هؤلاء الأجانب يعرفون كيف يبثون فنون الريبة في النفوس يسفهون العقول ويتحيلون حتى يهدو البنيان المشيد الثابت" (6).

" لماذا تفزع من كل طارئة كأنك في الهواء لا يربطك بالماضي أي رباط هذه النوازل حولنا تتعدد. أو ما علمنا أن الدنيا لا تبقى على حال، إن المناصب تفقد اعترافها بالعجز، وأن القوة تخمد تسليما للقدر، لماذا نبقى وحدنا في معزل عن الخطر؟ عاهدني يا مارية أننا سنصمد في وجه الزمن وتقلباته، والبلاد وقلاقلها. . أو لم يحن الوقت ليعيش كل واحد منا بمفرده.

. لا أبدا !! كفر وجحود . أرى الناس أشباحا يسرقون من وجودك نورهم وروحهم. ولا تقولي إن الزمان لا بد مفرقنا، تلك كلمة جوفاء كالغول وما جاراه، تتخلص بها الأمهات من لغو أبنائهن" (7).

هكذا يستحيل الفضاء إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي أو الكاتب في إدارة الحوار من أجل إقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال
" تشكيل الخطاب المرسل" وهذا ما يشبه كريستيفا " بالواجهة المسرحية" (8).

فالفضاء هنا بكل ما فيه من شخصيات واحدة تحول اللغة هنا عن وظيفة الإبلاغ الكلاسكية إلى وظيفة الإبداع الذي يمتد داخلها بتفجير الكامن من طاقتها ودلالاتها وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي "الكاتب" وفق خطة مرسومة، تجسدها اللغة أو اللعب باللغة، حيث يحاول الكاتب توجيه الخطاب نحو حتمية الواقع بل حتمية المصالحة بين القوى المتصارعة داخل المجتمع المغربي بعيد الاستقلال مباشرة. حيث أفرزت فترة الخمسينات. فترة المخاض وكل التقلبات. فشل كل القوى الاجتماعية التي كانت مهيأة لخلق وضع اجتماعي جديد بعيدا عن التبعية للآخر (9) " قبل أن نسافر لم يتحقق لدي إلا شيء واحد وهو أن بقائي هناك عاد مستحيلا. حاولت مرارا وها أنا أعود مثلك يا لاره إلى المدينة النيرة" (10). " شربت لارة من كأسها وقالت: جئتني مريضة يا مارية مريضة جدا ولست أدري هل دواؤك حقا على هذه الأرصفة المبتلة" (11).

إن موقف " مارية" من " إدريس" يبرز غربة الإنسان، وهو بالتحديد غربة البورجوازي الصغير المثقف داخل مجتمعه.

2 . الفضاء النصي

ومثلما تحلينا اللغة داخل هذا الفضاء اللغوي على جملة من الأحداث دون مراعاة الترتيب الزمني. لطغيان الاسترجاع على الحوار بنوعيه والسرد، فإن فضاء النص . أيضا . يحيلنا على تدخلات في بنية الزمن وما تم ضمن أحداث . وبالإضافة إلى الفضاء اللغوي . ينقل لنا الأديب مسببات ذلك التصادم الطبقي المؤدي إلى الحيرة، الناتجة عن اختلال القيم التي يتعامل معها . كما يسعى من خلال ذلك

التداخل في بنية النص إلى تبرير الحيرة واليأس الناتجين عن تصادم الماضي بالحاضر، وبين القيم الغربية من ناحية والقيم المغربية "العربية" من ناحية أخرى.

فكان الاختلال في الشكل هو اختلال قائم أصلا في المضمون ومن جراء الجري وراء الفكر التبريري لدى الأديب وسعيه وراء إقامة المصالحة بين واقع " الأنا" المأزوم وحلم " الآخر" الغرب. الذي يشكل محورا أساسيا في الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصيات الأساسية وخصوصا البطل الرئيسي " إدريس" الذي يبدو متماسا إن لم يكن متماهيا والأديب نفسه، يفصح عنها فضاء النص الذي يعبر زمنيا الماضي في علاقته مع الحاضر والذي تعبر عنه التقسيمات التالية التي وضعها الكاتب لنصه الأول الغربة حيث نجده يقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، وكل قسم إلى ثلاثة فصول* وكل فصل يتحدد حجم صفحاته وفق نوع الحدث وتوالي الياته.

القسم الأول " ثلاثة فصول"

الفصل 1 : يزيح الستار عن شعيب، شخصية رئيسية تنير الجزء الداخلي للبطل إدريس "المحوري"، وماضيه، شعيب مناضل في الحركة الوطنية، بدأت علامات الخيبة تكبله من كل جانب، خواء الحلم وخيبة الأمل " رمز خواء الماضي".

الفصل 2 : يختصر فيه الأديب مسافات الماضي ليدمجها بالحاضر، مارية ترحل إلى باريس للمرة الثانية تلتقي بصديقتها لارة المهاجرة هي أيضا، في حوار متشابك تارة على شكل سرد منولوجي، وأخرى مباشر حاول الأديب من خلاله أن يفتح نوافذ عدة على فضاءات متداخلة تتسارع إلى البوح بالسر، سر الدعوة الصريحة للانتماء ثم يتراجع محجما عن ذلك، هل الحقيقة هناك أم هي هنا؟

الفصل 3 : في هذا الفصل يعبر الأديب عن حيرته العميقة " هناك على شاطئ البحر يقول إدريس في نفسه: أين أنت الآن يا مارية. . أين أنت؟ كل منا راجع إلى مسقط الوجدان، كل منا يبحث عن منهله، ما كنت أظن أبدا أنني سأوكل يوما حياتي لشخص بعيد عني وأنتظر منه كلاما يحيي ويميت يا مارية... أجيبي قبل أن تتساقط الأوراق وتبيض السماء" (12).

القسم الثاني " ثلاثة فصول"

الفصل 1: من أعقد فصول الرواية يبرر فيه الأديب المنطلقات الأيديولوجية ويحدد فيه المسلك المؤدي إلى الحل.

الفصل 2: علاقة الآخر بالأنا، وتفاعل سلبيات الآخر بسلبيات الأنا.

الفصل 3 : وهو كالفصل الثالث من القسم الأول، حوصلة وتحديد للموقف عنونه ب:" هكذا كنا. كنا حماس وحيوية ونقاش حاد، نؤمن بالأفكار والعواطف الوقادة، نطالب بالوفاق التام أو الفراق، وانظر إلينا وقد خفقت عواطفنا تسترجع الغضب والغيظ والانفجار وكأنها هواجس أجيال منسية هكذا كنا" (13).

القسم الثالث " ثلاثة فصول"

يبدأ هذا القسم بمدخل وكأنه تكملة للفصل الثالث من القسم السابق، يكشف فيه الأديب علاقاته ببطله إدريس بقوله:" أتراني أستنشق من إدريس روحا لحياة أتراني أستميل نفسي إلى بصيص النور في دفء الضريح" (14).

الفصل 1 . أ . الرغبة الملحة لدى شعيب في لقاء إدريس. التقى شعيب وإدريس بعد رجوع هذا الأخير من الهجرة التي دامت خمس سنوات في بلاد المغرب.

الفصل 1 . ب . اللحظات الأخيرة لـ " مارية" مع " إدريس" وإعلانها عن رغبتها في الرحيل والهجرة.

الفصل 2 : عودة " إدريس" من الغربة ولحظة الوعي "مقارنة بين الأنا والآخر".

الفصل 3 : حصول القناعة النهائية لـ " شعيب"، الزهد هو الحل.

ومن خلال هذه التقسيمات التي تتضح في الشكل التالي يتجلى مدى تفاعل الفضاء النصي والأحداث.

القسم	الفصل	عدد الصفحات	الزمن
الأول	الأول	05	حاضر
	الثاني	22	ماضي
	الثالث	01	حاضر
الثاني	الأول	08	ماضي
	الثاني	10	ماضي
	الثالث	01	حاضر
الثالث	الأول	28	حاضر/ ماضي
	الثاني	33	حاضر
	الثالث	01	حاضر

بينما نجد الرواية الثانية " اليتيم" "الحاضر" تتبع تقسيما آخر، ووزعت الصفحات وفق وضع تنازلي، وكأننا بالأديب يسير وفق تنازل منطقي للسعي الذي وجدت من أجله هذه الرواية، والتي هي في الواقع تكملة للرواية الأولى " الماضي". وتعبير عن المد والجزر في رؤية الأديب وكذا موقفه من الرغبة في الانتماء وعدم وضوح الرؤية لديه بل اضطراب قناعته الأيديولوجية من خلال تمزقه بين ليبرالية الغرب واشتراكيته، أي اشتراكية الشرق، وبينهما يغيب " شعيب" ويركن إلى المسجد وينطوي " إدريس" وينغلق على ذاته أمام زحف مارية العائدة من الغرب. وبين تردده وانطوائه تضيع منه " مارية" مرة ثانية في " الصديقية" وسط زحمة الجماهير.

اعتمد الأديب في تقسيم هذا النص على أربعة فصول عنونها بأسماء المدن:
ف1 : البيضاء، ف2 : الصديقية، ف3: مراكش، ف4 : البيضاء مرة أخرى وبين هذه الفضاءات يحاول إدريس الإمساك بأسباب توازنه واتقاء شر السقوط النهائي.

ومن خلال التخطيط السابق للروايتين يتضح لنا مدى التعقيد الذي سلكه الأديب في بنية النص وكيف يتجلى ذلك الأثر في بقية عناصر الفضاء الروائي،

حيث نجده في السرد الخطاب الحاضر يركز على العواطف والحالات النفسية للأبطال، في حين يجعل الماضي مسرحا للأحداث التاريخية التي تشكل الخلفية المحركة للعواطف والشخصيات الروائية.

وكما بدأت رواية " الغربة" بالفقيه يترنم " قالت الزوجة وهي ملقاة على السرير بدون غطاء: هل أنت خارج هذه الليلة؟ نعم" (15). تنتهي بالفقيه وهو يرتل: " أي علم ينفع أي شيوخ يقود إلى النجاة"(16). تبدأ وتنتهي بالمسجد. الدلالة الأيديولوجية للمسجد الفضاء يوحي بأيديولوجية من هو فيه المسجد فضاء ديني فقيه.

تبدأ رواية اليتيم في البيضاء ب:" انتهيت اليوم على الساعة العاشرة ككل يوم سوى يوم الأحد. لاحظت مشيا غير عادي يخيم على الغرفة.." (17) لتنتهي بـ:" أقول لزميلي ونحن نغادر بعد العصر جامع الفقيه الفارسي درب الخوخة: الله واش هذا السحاب اللي يدوز مرة مرة في السماء" (18).

وبين البداية والنهاية تبرز دلالة الشقاء من نوع جديد يضاف إلى شقاء محاربة المستعمر الدخيل، شقاء متعلق بطبيعة اللحظة التاريخية التي تزيح الستار عن خيبة الأمل، فإذا كان الشقاء في بداية الأمر مستساغا فإنه في المقام الثاني غير مستساغ لأنه ينبع أساسا من طبيعة العلاقة الجديدة، التي أصبحت تربط الإنسان المغربي بالغرب حضارة متقدمة ومتطورة، تستطيع أن تتحداه في شتى المجالات، حتى وهي في أشد لحظاتها تعقيدا وتعارضا.

وما تعقد وتداخل أجزاء هذا الفضاء إلا بسبب تعقد وتداخل طبيعة الدعوة الأيديولوجية نفسها، فهو " تعقد يعبر بوضوح عن طبيعة الموضوع نفسه، بمعنى أن اختلال الشكل كان يعني على مستوى المضامين اختلال القيم التي يتعامل معها الأبطال" (19) مكانا وزمانا، ووعي الأديب بذلك واضح كل الوضوح من خلال استعانته بكل تقنيات بنية الفضاء.

3 ـ الفضاء المكاني:

يتحول إلى بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأديب، فهو مانح الهوية، وصانع المعنى على الشخصيات والأحداث، فهو بؤرة النص العالم الروائي والعالم الإنساني معا " فسروا لي الوضع في الاجتماعات، وفهمت كل شيء وقلت: إن تاه العالم وتفرق فلأجمع أنا شتات حياتي، وخرجت إلى مسقط عواطفي تاركة إياه، البطولة والخراب وكأنني قد شخت بغتة، إن الثورة ضد الأمل أمر عسير، وكيف أختلق أملا جديدا وقد فات من حياتي ما فات، كنت في عداد اللاجئين وما فررت من أحد ولا فزعت إلى أحد، إنما علمت أن حياتي قد مرت على الهامش، أوقات القبض وأوقات البسط ووعدت نفسي أن أغير وطني وأملي ومهنتي" (20).

فالرواية تزيح الستار عن الهوية، لتعثر عليها في المكان " تذكرت مارية ذلك الكاتب النحيف الذي قيل له يوما في بور سعيد: إذهب إلى عاصمة الدنيا تبتسم لك الحياة، فاستمع إلى المنادي ولبى النداء وجاء إلى بلاد الشعر والهواجس، فاغرورقت عيناه ونحف جسمه وكان حقا معيار المغضوب عليهم في الدارين"(21).

وحتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ، فهو الأداة التي تناهض الموت بكل تناقضاته، ويتحدى سيل الزمن الذي يكسر الملامح، لا بد أن يعود " إدريس " لأنه أصبح اليوم يشك أن الأهداف في مناطق معينة، فرجع بعد التطواف إلى البلدة الأولى حيث كان يعد الأيام وكله أمل وترقب... وها هو الآن في الطريق البحرية كأيامه الفارطة على حافة الغابة التي زرعت أشجارها لإرساء الرمال ومنعها من اكتساح المدينة مرة رابعة" (22).

فالمكان عند " عبد الله العروي" مبني على شكل محوري. فهو المركز الذي تتوجه إليه كل الأدوات البنائية في النص. فإذا تأملنا موضوع الزمن، الخط الذي يتحرك المكان عبره، فإننا سنلاحظ أن هناك زمنين أساسيين يتبادلان الدور عبر مسار الحدث " الحاضر/ الماضي" * الحاضر هو زمن الحبكة " نقطة الانطلاق وإشكالية النص" وزمن يدور جله في المكان وحوله. صحيح أن هناك اهتماما بما يدور في هذا الحاضر وخارجه " وعند باب المربح قال الرفيق: أتظنه يأتي غدا؟

. هذا قول والده... يأتي فعلا.
. ولماذا هذا الاطمئنان؟
. لا بد من الرجوع إلى البلدة بعد خمس سنوات من الغياب، أعتقد أن الأسئلة كثرت عليه، وأين يجد لها حلا إلا هنا...؟ أو هنا منبع الحق" (23). لكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به. فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة في المكان، أو بالأحرى صورة لحياة المكان، تأزم شديد، تعقد الواقع، البحث عن حقيقة خط السير أصبح أكثر إلحاحا "صديقي أكتب إليك وكلي تساؤلات عن أمور ظننت لن أواجهها أبدا" (24).

فيصبح بذلك زمن الحاضر، حاضر المكان، في حاجة ماسة إلى ماضيه، ماضيه البعيد بكل ثقله.

والمكان يعبر في الحاضر عن أزمة معقدة ولا حل لها إلا باستجلاء الماضي الذي عبره المكان قويا ومؤثرا "يستقبل الطفل تسعين يوما كما كان يستقبلها بشغف، إدريس وهو صبي يترقب العربة التي ستحمله إلى الجنوب، إلى الصحراء والنخيل إلى البهجة حيث العلم والتفنن والحياة. ذهب بعدها إلى ألوان ومدن أعظم وأصبح اليوم يشك أن الأهداف في مناطق معينة فرجع بعد التطواف إلى البلدة الأولى حيث كان يعد الأيام وكله أمل وترقب، وها هو الآن في الطريق البحرية كأيامه الفارطة على حافة الغابة زرعت أشجارا لإرساء الرمال ومنعها من اكتساح المدينة مرة رابعة" (25).

يظل حاضر المكان في حاجة ماسة إلى ماضي المكان الذي يستجلي منه مسببات ذلك التردد، عندما يستحضر للاستدلال به عن قناعات كلما أراد لها الكاتب أن تكون محددة ازدادت غموضا "دخل إلى القاعة التي يستعملها للمطالعة واتجه إلى الصندوق الخشبي في الجانب الأيمن، كانت فوقه عدة كتب مغلفة بورق أبيض فقرأ بصوت مسموع "الشفاء"، "الاتقان"، "التشرف" آه لو كنت كامل الإحساس. أجل يا صديقي. هذه الكتب الصفراء في عنائها لذة، وفي عمقها نعمة. منها انتهلت أول مرة، وإليها أعود عندما تعجزني الحيلة، تقول إني لست وفيا لها حقا وأن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلي، ونجرت قلمي بدون وعي

مني، لعلك على صدق إنما أحسسها علني أجد فيها راحة الضمير. آه لو كنت كامل الإحساس" (26).

ومعرفتنا بماضي المكان لا تأتي إلا من خلال حاجة الحاضر إلى ذلك بغية الكشف عن منطقية الأشياء أي عن منطقية فكرة النص وإيديولوجيته. فالحاجة إلى ذلك الحل المستقبلي الذي يمكنه من الخروج من هذا الماضي المتأزم، (حالة المدينة) حال المجتمع الذي يتغير من واقعه المتأزم إلى المستقبل لا تفصح عنه أعمال عبد الله العروي بشكل واضح إلا من خلال استحضار حاضر المكان المقابل (الآخر) "أنظر إلى هذه المدينة ماذا جد فيها منذ خمس سنوات، وسيأتي غدا ويجدها كما تركها نائمة تائهة، منذ قليل كنا حول آلات الإذاعة نلتقم الأخبار واليوم ننتظر راجعا نستفسره. منذ قليل كنا عاجزين عن أخذ الأمور بجزم وأن نشارك في الأحداث، واليوم ها الشرطي يلعب الكارطة ونحن نمشي في الأزقة ليلا وممثلو الحركة يتخاصمون فيما بينهم، والباشا نائم ليلا ونهارا بين نسائه وبين المشتكين"(27).

وعندما ينبئ ماضي المكان ويكشف عن منغصات حاضره، يصبح حينئذ تغير المكان الحاضر، واستبداله بمكان آخر في الحاضر أكثر إيجابية وانعطافا نحو المستقبل الذي قد يكون واعدا، عندما تقصد مارية باريس (الآخر) "قبل أن أسافر لم يتحقق لدي إلا شيء واحد وهو أن بقائي عاد مستحيلا حاولت مرارا وها أنا راجع مثلك يا "لارة" إلى المدينة النيرة"(28) ولعلها بذلك تمسك بخيط ذلك الحاضر وكذا المستقبل الذي كانت تحلم بهما أيام الثورة، أيام كان المكان مسرحا يعج حركة واعدة بمستقبل زاخر، يموت المجاهد، ويموت المناضل، ويموت المسبل، ويهجر شعيب مكتبته وزوجته، ويذوب إدريس ويختلط بتربة المكان من أجل مستقبل المكان.

فمستقبل المكان إذن لا يمر إلا عبر ماضي المكان. وهذه التقاطبية تبدو أساسية في بنية المكان في أعمال عبد الله العروي، وهي. بالتالي. الأساس في بنائية النص (الحامل الإيديولوجي القوي). فإننا لكي نعرف حاضر المكان المؤدي إلى مستقبله لابد من معرفة ماضيه (سبب الخيبة والتأزم) والوعي به. وهذا لا يتم إلا

عبر تسخير الزمن، فالزمن عنصر روائي مسخر كلية عبر أعمال الأديب، لبلورة قسمات المكان، وكذلك بقية عناصر البناء الروائي * "وبنفس القدر فإن جميع الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي يمكنها أن تخبرنا عن الكيفية التي نظم بها الفضاء الروائي. وذلك أن المكان في الرواية شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر، والأحداث، والشخصيات ولكن أيضا بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجية والنباتية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية. وذلك على شكل مفهومات مثل: الأعلى /الأسفل، المرتفع/ المنخفض، اليمين/ اليسار...إلخ. فالوضع المكاني في الرواية يمكنه. عموما. أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"(29).

فالمكان (الوطن) في هذه الأعمال مركز الأحداث الروائية، لا تتضح معالمه الفاعلة إلا بما يقابله من خارج الوطن. وكأننا بالأديب يريد القول: إن أي تغيير محلي لا يمكن أن يتم بشكل واضح وإيجابي إلا عبر الاستدلال بما يحدث خارجه. فالتطور لا يمكن أن يكون واقعا ملموسا إلا إذا تفاعلت (الأنا) مع (الآخر)، حتى وإن كان هذا الآخر لا يخلو من سلبيات.

ولكي يبرز لنا الأديب ذلك، وظف المكان عنصرا فنيا. وهو في غاية الأهمية. مساعدا على إبراز خفايا ذلك الإحساس بالخيبة، ولما كانت أعمال عبد الله العروي. حتى الفكرية منها (30). لا تكتفي بتقديم صورة عن الواقع الاجتماعي المغربي وحده، لكنها تطمح إلى تقديم وعي شامل بالقضايا الاجتماعية المغربية في علاقتها بحضارة المستعمر. ولكي يتسنى له ذلك وبشكل لا يدفع إلى دعوة إيديولوجية مجردة، فقد لجأ إلى رصد نوع من التقابل بين المجتمع المغربي وبين المستعمر، وذلك قصد إعطاء رؤية واضحة عن طبيعة الواقع الاجتماعي والفكري في بلاد الغرب، من خلال رؤية من هاجروا إلى هذا الغرب قبلنا. فجاءت بنية الفضاء المكاني على شكل تقابلي بين الأمكنة محليا وخارجيا:

البلدة (المغرب) ← باريس

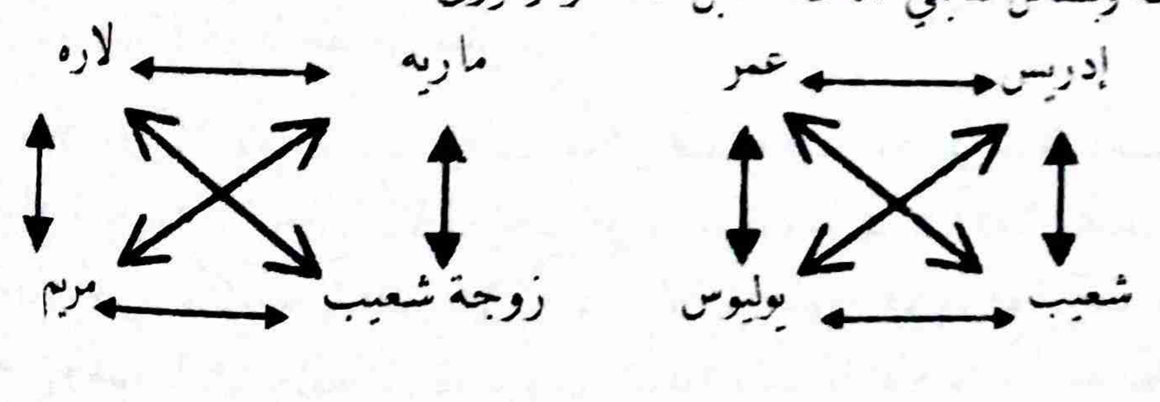
البيت ← الشارع(2) ← المقهى ← السينما ← المكتبة ← الساحة العمومية

البيت ← المقهى ← الشارع ← الساحة العمومية ← المحل ← المسجد ← الكوخ ← البحر

البحر(4)

السفينة

ولكي يحرك المكانين ويجعلهما يبوحان بواقعهما في كلتا البيئتين، وحاجة كل بيئة إلى الأخرى، رصد لذلك تشكيلة من الشخصيات الفاعلة والمتفاعلة وفي الوقت نفسه وبشكل تقابلي كذلك، مقابل الأفكار والرؤى*



تقاطب الخطاب الإيديولوجي   جدلية المكان والبحث عن البديل

وبفضل هذا التوزيع التقابلي سواء بالنسبة للأمكنة (الفضاءات) أو الشخوص المتحركة عبرها وما تسبغه من حركية على الأمكنة، استطاع الكاتب أن يقدم لنا دور الأمكنة، والأمكنة المقابلة، في توضيح محتوى الخطاب المرسل وإبراز المبدأ

الأساسي الذي يقول: إن انبناء الفضاء الروائي، إنما يتم عن طريق التعارض والتضاد والتقابل.

وتعدد الأمكنة واتساع الفضاء سهل على الكاتب إجلاء نمط الصراع القائم في مجتمعه وأسباب ذلك والبدائل المطروحة والمهم منها: "داري فارغة كما تعلم ليس فيها إلا العساس وصلت اليوم من أبيجان عبر باريس وفضلت أن آتي إلى الواحات. لماذا لا ترافقني مع السيدة وتكون لنا جلسة"(34).

"منذ سكن الناس هذا الحي وهم يحلمون بالمراكب. كل تصاميم الدور مستوحاة من السفن: يذكرك البعض بمشرفة أو شوافة أو قمرة، والبعض الآخر يوحي إليك بزورق مقلوب أو بمركب مائل على جنبه كهذه الدار"(35).

ويظل "إدريس" الذي لم يغير المكان صامتا لا يبدي حراكا أمام "مارية" (الحلم) وجليل (البديل المحتوم) واللذين يعرفان سر تغيير لوجود هما اللذان هاجرا وغيرا المكان "اسمع أنت أيضا يا إدريس يجب على الدولة أن تقوم بكل شيء، وإما أن تتخلى لنا عن كل شيء، إننا باتصال دائم مع الأجانب نراهم يفضلون التعامل مع الدول التي تتخذ مسؤولياتها كلملة. نحن لا نضمن ونشجع المصالح الأجنبية، فهي غير مطمئنة. إذا أعطيناها نحن رجال الأعمال ضمانات قيل: في تصرفنا عدم ثقة، وإذا ترددنا رفض الأجانب إعانتنا بأموالهم وخبرتهم"(36).

هكذا يفكر جليل الذي وجد المكان مهيئا لاحتضانه، في حضور البورجوازية الصغيرة المترددة بفكرها العاجز عن التأثير ورفع التحدي. إدريس الذي لم يغير المكان لا يبدي حراكا بل يعترف أنه لا يعرف الإجابة الحقيقية "أنا لا أفهم الاقتصاد بشهادتك أنت. حاور مارية هي أدرى مني بالموضوع"(37). لأنها مثل جليل غيرت المكان واستبدلته بالآخر، وتعرف بالضبط الإجابة، لكنها تعلمت ألا تعطي الإجابة جاهزة. وإنما تستخرجها من المحاور "هل تفضل فعلا أن تقوم الدولة بكل شيء؟.

- هذا احتمال... أنا رجل وساطة وتنظيم... الحاجة إلي دائما. إذن ماذا أخسر؟.

- سينقص الربح.

- لكنه سيكون مضمونا... المغربي ذكي ونشيط لو أطلق الحكام العنان وقالوا: ها ميدان الربح تفضلوا تنافسوا تعاندوا..."(38).

يحاول الكاتب بإبرازه هذا الواقع استشراف ملامح المستقبل المحتمل إذا لم يحاول "إدريس" الإمساك بزمام الأمور بسرعة، وإذا ما تمادى في ترك زمام الأمور لـ"مارية" العائدة من الغرب (المحملة بثقافة المكان المقابل) "مارية التي تعلمت الصدق في غربتها الطويلة... أو المكر"(39).

فالمكان بهذا المنطق الذي يتبعه الروائي، يفصح عما لم تستطع اللغة الافصاح عنه "ما الفرق بين المدينة الكبيرة والصغيرة؟

- أتمنى أن أسمع في الصغيرة كلاما غير كلام جليل.
- أو لم يقنعك كلام جليل؟
- أقنعني تماما. لكن ماذا أستنتج منه؟ إن الفكر الاقتصادي بدأ يغزو عقول بعض المغاربة. هذه نتيجة مصاريف النقل والإقامة.
- وهل يهمك أن ترى وجه المدينة الآخر؟
- أتعني المدينة القديمة؟ إني جئت لأفحص مدينة عتيقة بشرط أن تكون بعيدة عن تأثير الأجنبي، إن كنت تعني الأحياء الجديدة والبائسة فهي مرتبطة بهذا الحي، وليس لي أن أعمل في ميدان يشتغل فيه غيري"(40).

يكشف الروائي بهذه الطريقة عن أثر المكان في تشكل الوعي لدى نماذجه (أبطاله) فبينما تزداد "مارية" وعيا وثقة بالنفس بأنها تعلمت من أستاذتها "لارة" أشياء كثيرة وجذرية. يزداد جليل تجذرا في اليمين الأناني، الذي لا تقوده إلا الانتهازية، يظل "إدريس" واعيا على المستوى الفكري لكنه عاجز على المستوى العلمي وهذا شأن البورجوازية الصغيرة المتذبذبة فكلما آل إليها الأمر ترددت وانكمشت وازدادت انغلاقا.

وكل هذه المتواليات تعطي الأديب الوسيلة المثلى لتجنب طرح البديل بطريقة آلية مباشرة، فيلجأ بهذه الطريقة إلى استقراء البديل الإيديولوجي الذي نراه بديلا حقيقيا يكفل خروج الواقع من آلية التعاسة والشقاء بالماضي واليأس المضني بالحاضر "إنك لا تريدين أن تري أحدا من أقربائك؟ قالت مارية بنبرة حادة: لا

- اعتبروك ميتة، لك الحق أن تعتبريهم أمواتا، وحيدة، حرة، يتيمة، مغتربة، سائحة، هذه أوصافك.
- وأستحق أوصافا أخرى.
- وعائلتك؟...
- أليس من الغريب أن يكون رائد الأدب العربي المعاصر أعمى وأن يكون أحد كبار أدباء العصر الكلاسيكي أيضا أعمى؟! قد تكون صدفة.
- وقد تكون إشارة إلى حقيقة دائمة وهي أن الأديب العربي غير مطالب بالاطلاع على العالم الخارجي حسبه الانغماس في اللغة.
- ما هو البديل.
- الانغماس في الطبيعة. آه، لو أمكننا أن نصف دقيقة بدقيقة حركات الصياد إذ يصيد والمرأة تعجن والطير إذ يطير والجندي إذ يطلق النار، نضع مقابل كل حركة الكلمة المناسبة والذهن فارغ لأننا مثل هؤلاء إذ لا يفعلون ما يفعلون، حضور كلي في عملنا... لكن... للأسف، ذهننا دائما مليء بالأفكار وكلماتنا مشحونة بالأفكار"(41).

فالحاضر كما يكشف عنه الواقع على مسرح الأحداث إن هو إلا نتاج منظم لماضي (الأنا) المتقادمة التي تجاوزتها الأحداث، والجديد الذي هو (الآخر) الذي تقول عنه "لارة" إبنة ضفاف الدانوب "جئت إلى باريس لأول مرة في أواخر 1932 شابة يانعة كنت من أسرة تؤمن بالغرب وبحريته، إذا تخلى عنك القدر فاقصده بقدم ثابتة"(42) وبذلك أضحى المكان دليلا على الشخصيات قبل أي شيء آخر، فهو المؤثر الحقيقي فيها على اختلاف منابتها واتحاد معاناتها. واختلاف المكان هنا يعني اختلاف الانتماء الطبقي أيضا، وفي هذه رؤية إيديولوجية تذهب إلى أن التأثير الفكري في الأشخاص يتفاوت بتفاوت انتمائها للمكان.

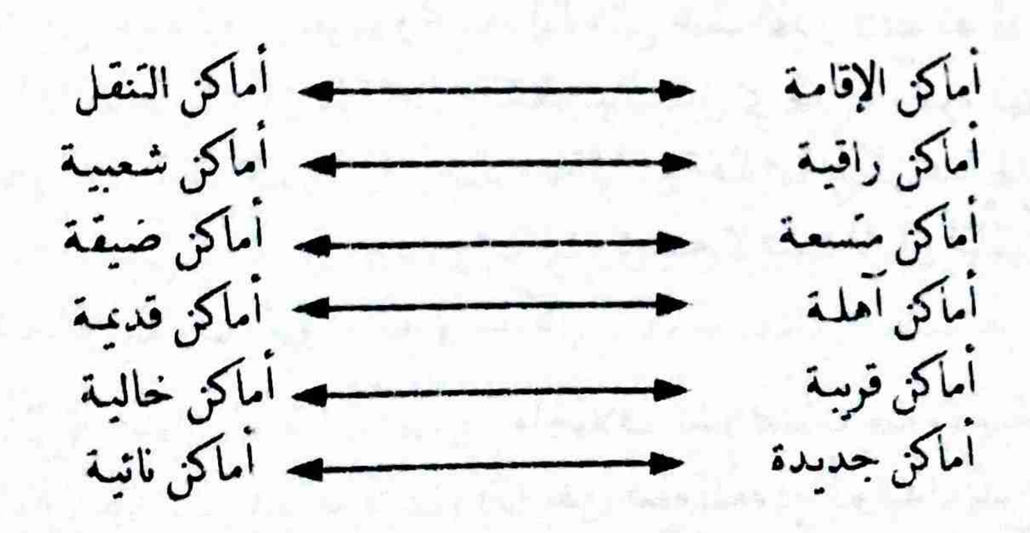
فتعدد الأماكن في أعمال "عبد الله العروي" واختلاف الشخصيات يعد بالنسبة إليه أمرا هاما، ويأخذ منه اهتماما كبيرا، لأنه بغير هذه التعددية، وهذا التنوع والاختلاف لا يستطيع أن يرسل آراءه وأفكاره، وبخاصة أنه يتردد كثيرا في تحديد انتمائه الإيديولوجي صراحة، ولكي يستطيع تجسيد ذلك روائيا نهج هذا المنهج.

واعتقد أنه كان يخشى تأثير ذلك على مسار الحدث الروائي، فسعى إلى بعث الحيوية الكافية لكسر جمود الخطاب الفكري الجاف بتلك التنويعات المكانية. على عكس ما سنلاحظه عند زميليه "الطاهر وطار"، و"محمد العروسي المطوي".

وهذا لا يعني إطلاقا أن الأديب كان غير واع بذلك، فهو الذي خاض المجال الفكري وآمن بوجهته الفكرية وحاول تبليغها عن طريق أعماله ومؤلفاته النظرية كما حاول تجسيدها وإعطائها حيوية أكثر، وتوفير أسباب انتشارها بشكل أوسع. بلجوئه إلى العملية الإبداعية (الرواية).

فالمكان له دلالته الإيديولوجية في الرواية فهو المسرح الذي تتم فيه الصراعات الإيديولوجية مجندا لذلك الشخصيات (الحوامل) المتصارعة إيديولوجيا استطاع الأديب من خلال وصفه المكان ورسمه للشخصيات أن يبني عالما روائيا يستند أساسا إلى الأفكار أكثر من الأحداث.

والدلالة الإيديولوجية للمكان تبدأ من جعله يمتد بين الشمال والجنوب محليا وخارجيا. والأحداث تقع في هذين المكانين على شكل مد وجزر وكان الحوار الوسيلة الفنية لتجسيد جدلية دلالية المكان، ولذا نجده يأخذ من الأديب اعتناء كبيرا.



وهكذا تأتي هذه التقابلات على شكل تقاطبي في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر ورؤى وأفكار متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي حدثت عند اتصال الراوي بأماكن الأحداث.

إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها وتحيط بها، تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق. فالمنزل ليس هو الساحة والمقهى ليست هي الشارع. فالمقهى رغم احتضانه لجمهور من الناس باختلاف انتماءاتهم ومستوياتهم ليس مفتوحا دائما على العالم الخارجي. وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، عندما يستنطق هذه الأمكنة بمختلف الوسائل، اللغة، الحركة، الصورة، الوضع... وحتى هندسة المكان تساهم في تقريب العلاقات بين الأبطال وخلق التباعد بينهم(43).

فالفضاء بهذا الشكل "بعيد عن أن يكون محايدا. فبنية الفضاء الروائي على هذا الشكل تقدم للروائي القدرة على صياغة عالمه الحكائي، فهي تقدم له. وفي المستوى نفسه. القدرة على بنية البعد الدلالي والإيديولوجي وليس هذا وقفا على الرواية المغاربية، بل إن بعض الأماكن التي وظفها عبد الله العروي لها خصوصيات تجعلها مادة أساسية في الرواية العالمية كالمقهى والبيت والشارع"(44).
"لو تتبعنا الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي لوجدنا لها حضورا كبيرا، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ولكن في الروايات الجديدة" (45) كذلك.

فالمكان عند "عبد الله العروي" شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، أي التصادم الإيديولوجي.

فهو منظم بالدقة نفسها التي نظم بها الأديب العناصر الأخرى في الرواية بشكل أصبح يؤثر فيها ويقوي من نفوذها. كما يعبر عن مقاصد المؤلف. حيث ينقل الأديب بالقارئ من مكان إلى آخر وفق انتقال الرؤى والمواقف في شكل تسلسلي. وإذا ما جمعنا ذلك بإعادة بناء الرواية وفق ذلك نكتشف أن الأديب عرض أفكاره سلفا ووزعها على شخوصه وفق انتمائها للمكان بشكل يجعلها تسري في عقول

المتلقين دون إزاحة الستار عن الخلفية الإيديولوجية، ويتجلي ذلك بوضوح في رواية الغرب أكثر من الروايات الأخرى التي يبدو فيها الفضاء وكأنه مكمل لما سبق، أي أنه الإجابة على كل الإشكالات التي طرحتها الأمكنة السابقة. "إنه وصف مكاني لا يخضع للمعنى وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد إنه ناتج حتما عن تغيير موقف الإنسان من الواقع. غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعا لأي مضمون أو موقف سابق لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى أو على الأصح مصدر المعاني.." (46).

فالمكان في اعمال "عبد الله العروي"، هو تعبير عن مغرب يتفتت وينهار، مغرب لم يستطع الخروج من دائرة الاستعمار حتى وهو يعيش الاستقلال، في رواية "اليتيم" يحاول الأديب أن يقدم صورة ناطقة عن مغرب يحاول المرور وسط ركام التفتت والانهيار، لسبب واحد، يفصح الأديب نفسه عن مؤلفه "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" عندما يقدمه على أنه يعيش تخلفا مضاعفا، تخلفا بالنسبة للشرق وتخلفا بالنسبة للغرب "إن وعينا في المغرب يطفو بين تحديدات الماضي ونداء المستقبل، وهو يعيش في مقولة زمنية خاصة هي مقولة المستقبل الماضي"(47)

ولحساسية هذا الزمن وخصوصيته اكتسب المكان سيولته وإلغائها في الوقت نفسه، بسبب تلك المداخلة بين الماضي والحاضر، واللحظة والذكرى، عبر خيط روائي طولاني(48).

الشقة ⟵ المقهى ⟵ الجريدة ⟵ الشقة

والمكان بهذه الكيفية وعلى هذه الشاكلة لا يجيب بصراحة عن سؤال الأديب، من نحن؟ ومن هو الغرب(49).

الفضاء النصي عند الأديب الطاهر وطار

- إذا كان غموض الانتماء والتردد في الإفصاح عن الخيار الإيديولوجي صراحة هي السمات البارزة في أعمال "عبد الله العروي"، ومن ثم انشطار المكان والزمان وتعقد الفضاء الروائي.

فإن الفضاء الروائي عند زميله "وطار" لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه.

وبذلك تكون أعمال الطاهر وطار مجسدة بالفعل لما ذهبت إليه "جيليا كرستيفا Julia Krustiva" في كتابها "النص الروائي" (50)، عندما تحدثت عن الفضاء منظورا ورؤية، حيث يتحكم الكاتب أو الروائي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شي ويشرف عليه. فقد حرص الكاتب على بناء مجتمع روائي يقترب من الواقع مع إظهار ما خفي منه، وهو البنية الطبقية للمجتمع وما يطبعها من أشكال الصراع الطبقي الذي ساده في الفترتين (قبل الاستقلال وبعده) يعرض علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء إنما يكتبها، أي أنه يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطئ، وفي قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز واقفا(51)

وفي ضوء ذلك نجد الأديب ينساق وراء أفكاره إلى درجة الابتعاد عن الحيادية في تحريك شخصياته في كثير من الأحيان بل نجده في الرواية الثانية يصير واحدا من أبطال الرواية، يتولى القيام بأعباء توجيه أحداث الرواية وفق خطته المبدئية التي تدعو إلى تبني الموقف الإيديولوجي الذي يشكل البديل الحتمي للدولة الفتية، ولأولئك الشباب المتطوعين.

ولما كان الفضاء الروائي عموما ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة في هذه الأعمال، لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها. فلكل لغة. كما سبق أن حددنا ذلك مع عبد الله العروي. صفات خاصة لتحديد الفضاء الروائي بكل أبعاده من طرف الشخصيات التي تتولى نفخ الروح في ذلك الفضاء.

والأديب "الطاهر وطار" لم يختلف كثيرا عن زميله "عبد الله العروي" في اعتنائه بفضاء الرواية سواء كان الفضاء النصي الذي لم يكن له ارتباط كبير بمضمون الحكي، بقدر ما يحدد مدى انفعال الكاتب بنصه. فعدد الفصول في الرواية الأولى "اللاز" جاء على شكل دائري يشبه حركة التنفس في حالة الاضطراب النفسي والعصبي، فتارة نجد الفصل صغيرا محددا في عدد صفحاته وتارة أخرى يسترخي الأديب في سرد الأحداث الفرعية ويطغى المونولوج (الحوار الباطني) والاسترجاع، وأخرى تتزاحم الأحداث ويتسارع الإيقاع من خلال حوار موجز يشبه البرقيات. فجاءت - جراء ذلك - بنية النص على الشكل التالي:
[مقدمة، إثنان وعشرون فصلا، خاتمة] مع مقدمة بصفحتين، وخاتمة بثلاث صفحات.

الفصل	ع. صفحات	الزمن
1	7	ماضي
2	16	حاضر
3	7	حاضر
4	13	ماضي
5	7	حاضر
6	8	ماضي
7	5	حاضر
8	26	حاضر
9	15	حاضر
10	11	ماضي
11	12	حاضر

الفصل	ع. صفحات	الزمن
12	8	حاضر
13	25	حاضر
14	14	حاضر
15	8	حاضر
16	16	حاضر
17	6	حاضر
18	14	حاضر
19	14	حاضر
20	16	حاضر
21	10	حاضر
22	05	حاضر

المقدمة حدد فيها بداية النص، المنطق، الزمن، المكان، الأحداث، وبشكل آخر أسباب كتابة الرواية، حيث يقف "الشيخ الربيعي" "والد قدور" المجاهد والشهيد في الوقت نفسه أمام شباك دفع منح الشهداء، تساوره كثير من القضايا منها ما هو ماض ومنها ما هو حاضر، كيف كانوا، وكيف أصبحوا، وماذا تغير. إنه اليأس والحزن والألم، والخيبة "إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا والبرانس مهلهلة، رثة متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة والأوجه زرقاء جافة. . ليس لنا من الماضي إلا المآسي. . وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار، وليس لنا من المستقبل إلا الموت. . تآكل كالجراثيم وليس غير. . إيه الله يرحمك يا سبع كنت وحدك عشرة رجال"(52).

من خلال هذا الحوار الاسترجاعي يعود بنا الربيعي إلى أيام الثورة وأهوالها.

الفصل 1: هو بمثابة موجز لكل ما سيأتي من أحداث الرواية "بؤرة السرد" دورية تجر اللاز إلى السجن، الشيخ الربيعي راض عن ذلك لأنه يتمنى التخلص من اللاز، من خلال مونولوج سريع يعرض حياة اللاز ملخصة، يمر اللاز أمام دكان الربيعي. اللاز يقول كلاما غريبا لم يفهمه إلا قدور ابن الربيعي الذي فر مسرعا إلى بيته.

الفصل 2: فهم قدور تحذير اللاز، وهو عائد إلى بيته ومن خلال مونولوج طويل يسترجع كل حياته في القرية منذ طفولته إلى تلك اللحظة (أحداث 8 ماي 1945 دخول الاستعمار إلى القرية، علاقته بجارته زينة، جلساته مع حمو..).

الفصل 3: يلتحق قدور بالمجاهدين بمساعدة الفرحي، ومرة أخرى ومن خلال مونولوج سريع، حاول قدور أن يفهم الثورة، والأخطاء التي يمكن أن تحدث باسمها الثورة، وأهمية "اللاز" وشجاعته.

الفصل 4: يكشف الأديب عن دور "اللاز" سابقا وكيف كان يجمع الاشتراكات وكيف أدخل قدور معه في شبكة تهريب الجنود من الثكنة إلى الجبل قبل أن يوشى به ويلقى القبض عليه، كل ذلك من خلال المونولوج السابق. كما يقدم حمو وهو يحاول أن يقنع قدور بالانضمام إلى الثورة بالترغيب تارة وبالترهيب أخرى "الإخوة اقتربوا البارحة ذبحوا خمسة إخوة وحطموا مدرسو وجسرا. نخشى أن يعيدوا لنا 8 ماي آخر"(58).

الفصل 5: وصول قدور إلى الجبل برفقة الفرحي والتقائه بـ"زيدان"، يقدم "قدور" تقريرا ماليا للمسؤول للمالي والآخر سياسي للمسؤول السياسي.

الفصل 6: يعود بنا الأديب إلى الماضي ليخبرنا كيف التقى زيدان بابنه اللاز في المحطة وكيف أخبر زيدان اللاز بأنه أبوه ودور هذا اللقاء في الانقلاب الذي حدث في حياة "اللاز".

الفصل 7: نعود إلى "قدور" الذي أمره " زيدان" بالبقاء في الجبل مع إخوانه المجاهدين ليلتحق بهم " حمو" في تلك المغارة، ويعلم الجميع بأن خبر اختفاء "قدور" قد شاع في القرية وأن القوات الاستعمارية تستعد لمحاصرة القرية.

الفصل 8: يعود بنا الأديب إلى السجن لنتابع مراحل تعذيب "اللاز".

الفصل 9: العودة إلى الجبل حيث بدأ "زيدان" يخطط لأول هجوم على مصالح العدو.

الفصل10: " اللاز" تحت التعذيب وكيف كان يخطط لفرار. وفي الوقت نفسه مجموعة الكابران رمضان كانت بدورها تفكر في كيفية الهروب، الشيء الذي كان من المفروض أن يتم على يد "اللاز" قبل أن يلقى عليه القبض.

الفصل 11: العودة إلى القبطان الذي تركناه يهيء نفسه لمحاصرة القرية بحثاً عن قدور، في الوقت نفسه يبلغ بفرار اللاز ومقتل السارجان والحارس. فيقرر الانتقام من ماريانة أم اللاز، والاعتداء على حرمة الشيخ الربيعي، على يد ابن أخيه بعطوش.

الفصل 12: وصول " اللاز" برفقة زملائه الفارين من الثكنة إلى الغابة والتقائه بوالده "زيدان" مرة الثانية.

الفصل 13:عودة المجموعات التي كلفها " زيدان" بمهاجمة مواقع العدو وتخريب مصالحه، وفي الوقت نفسه يصل مرسول المسؤول الحزبي الكبير لدعوة "زيدان" للحضور إلى مقر القيادة العليا.

الفصل 14: " زيدان" يفكر فيمن سيخلفه على رأس هذه الوحدة، وهنا يقدم الأديب خطابا سياسيا أيديولوجيا في قالب مونولوج مطول على لسان "زيدان".

الفصل 15: لحظة استيقاظ الوعي لدى بعطوش، بعد ارتكابه لفعلته الشنيعة مع خالته، الفعلة التي ستكون سببا في ترقيته. الترقية التي أمر بها " القبطان".

الفصل 16: نعود إلى "زيدان" وهو في طريقه إلى المسؤول الكبير، وهنا يفتح الأديب قوسا كبيرا على حياة "زيدان" وكيف التحق بالجيش الفرنسي وكيف التقى بسوزان التي مهدت له الطريق إلى الأممية الاشتراكية ودخوله إلى صف الشيوعية والتحاقه بموسكو قبل عودته إلى الوطن والانخراط في سلك جيش التحرير.

الفصل 17: انبهار "زيدان" بقدرات الكابران رمضان واستعداداته عند التقائه في الغابة بمجموعة الشيخ التي سبقت الموكب الذي كان يقصده "زيدان".

الفصل 18: في هذا الفصل يلتقي زيدان ببداية نهايته على يد الشيخ ورفاقه الذين جاءوا يستعجلونه للالتقاء بالمسؤول الكبير. قصد محاكمته على شيوعيته.

الفصل 19: في هذا الفصل يكتشف بعطوش فظاعة جرمه، "صحوة الضمير".

الفصل 20: العودة إلى زيدان ورفاقه في المغارة التي سجنوا فيها من طرف الشيخ كمهلة للتفكير قبل تنفيذ الأوامر، هنا يجري الأديب على لسان زيدان ورفاقه الأميين الخمسة حوارا أيديولوجيا متشبعا ومختلف المرامي تحاكم فيه الثورة ورجالها.

الفصل 21 : انتقام بعطوش لنفسه ولوطنه، من العدو الذي استغله أبشع استغلال.

الفصل 22: إعدام زيدان ورفاقه بعد أن رفضوا الانسلاخ عن حزبهم الشيوعي.

الخاتمة: تبدأ بـ" هات بطاقتك يا عمي الربيعي" ينتهي المونولوج ويغلق القوس الذي فتحه الشيخ " الربيعي" أمام مكتب منح الشهداء.

هكذا انبنى الفضاء النصي، فيظهر هذا التقسيم أن الأحداث في الرواية لا تجري بالطريقة المتسلسلة ذات النظام الأفقي العادية بل إن كل فصل يحيلنا على نقطة من الأحداث بشيء من الاختلال في الترتيب الزمني اختراق كلاسيكية نظام التعاقب الزمني إلى آخر يقوم على التداخل، حاضر/ ماضي، وهذا الترتيب كما سبقت الإشارة إليه يعبر عن طبيعة المضامين التي أراد الكاتب أن يؤكدها. والمتعلقة بموقف زيدان من الثورة والأحداث التي توالت بشكل تراتبي بين هذه الفصول تقوم مقدمة وخاتمة، في لحظة زمانية واحدة تنطلق من حيرة وإحساس بخيبة أمل، واختلال القيم التي أفرزتها بداية الاستقلال، وتنتهي عند النقطة نفسها بعد أن حاول الأديب الإجابة عن تلك التساؤلات التي أطلقها الشيخ الربيعي " الضمير الجمعي".

جاءت المقدمة على شكل لحظة وعي عند الشيخ الربيعي الذي فقد ولده الوحيد أيام الثورة، وها هو يقف أمام شباك المنح التي يتولى صرفها أحد المشكوك في سيرتهم الثورية والذي يتهمه الشيخ الربيعي صراحة بالخيانة في خاتمة الرواية.

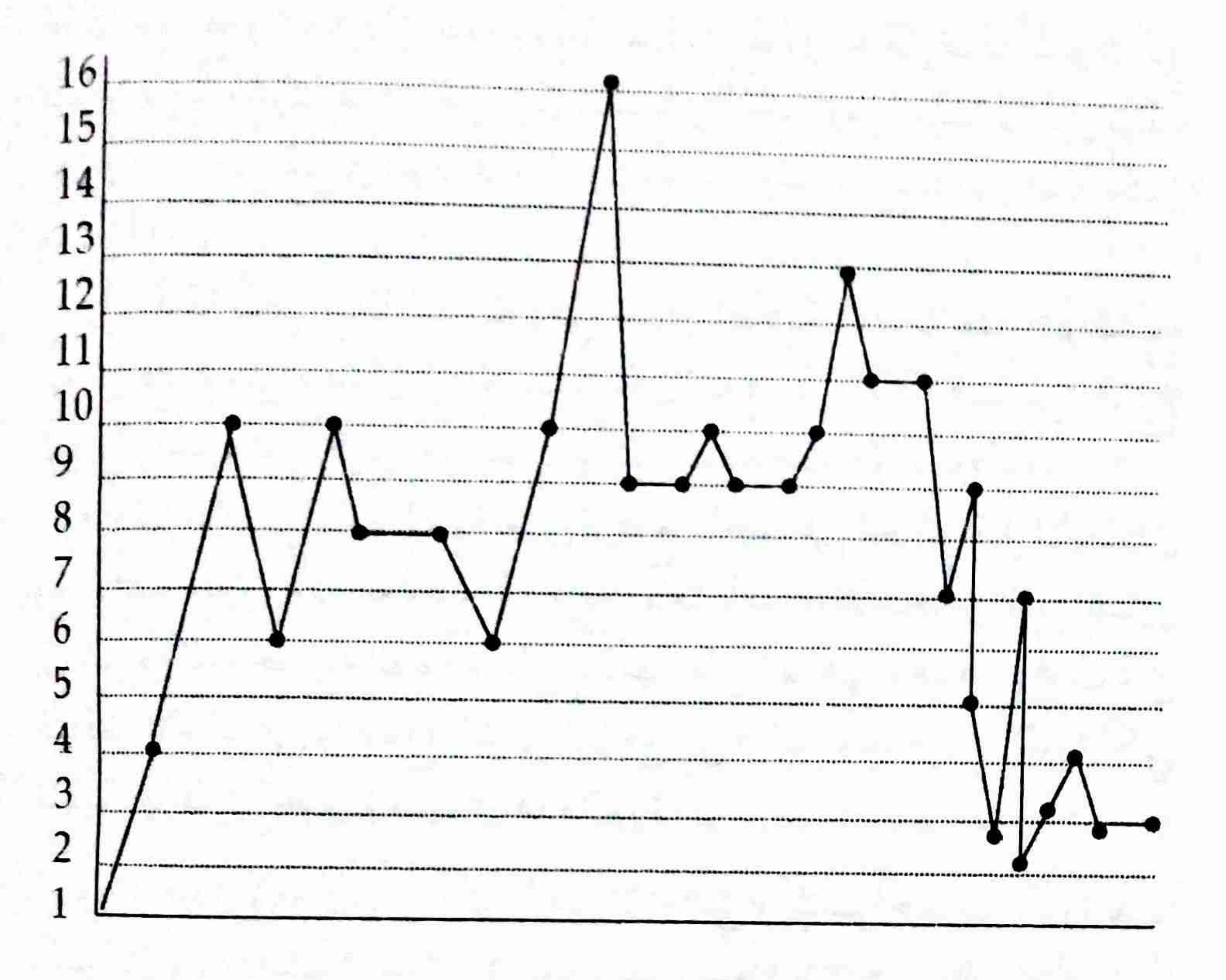
الخاتمة. الاستفاقة من تلك الإغفاءة لدى الشيخ الربيعي والتي تولدت عنها أحداث الرواية والتي لم يستيقظ منها الشيخ الربيعي إلا بعد أن حان دوره لاستلام منحته. وفي هذه اللحظة يقابله اللاز المجنون " ما يبقى في الواد غير أحجاره" جملة

أطلقها يوم ذبح والده زيدان أمامه ولم يفق بعدها " يقولون إنه ظل طيلة السنوات التي قضاها لاجئا مشردا يطوف من مركز عسكري لآخر، ومن خيمة لأخرى يهتف دون وعي " ما يبقى في الواد غير أحجارو" . . والناس يتساءلون عما يكون يعنيه"(54).

وفي الخاتمة تتجلى أيضا المفارقة وهي مدار الحكاية، عندما يعلم حمو الشيخ الربيعي بقدوم سي بعطوش من العاصمة ليختن ابنه في القرية(55) فيطأطىء الشيخ الربيعي رأسه وهو يفكر في حل أنسب وأكثر منطقية لهذه الثورة العظيمة.

فالفضاء النصي لهذه الرواية يعري الوضع الاجتماعي للجزائر قبل الاستقلال وبعده أيضا ويبرزه على أنه وضع غير مريح تماما بالنسبة للأشخاص الذين ينتمون إلى شريحة البورجوازية الصغيرة، التي يقدمها على أنها هي وحدها دفعت ثمن التناقض الاجتماعي والصراع الطبقي الناجم عن ذلك. وتضحيات الثورة لكي تستفيد بها فئات أخرى لم تسهم في هذه الثورة.

ويبرز هذا الانفعال، أثر تلك الاختلالات التي واكبت أحداث الثورة بعد الاستقلال وأثرت بشكل مباشر في بنية النص، سواء من حيث توزيع الزمن " حاضر/ ماضي" أو من ناحية توزيع عدد الصفحات على الفصول والتي خضعت تأثر الأديب وتفاعله مع أحداث روايته. ويبرز هذا التقسيم من ناحية أخرى الاهتزاز النفسي للأديب وهو يعايش توالي تلك الأحداث في مخيلته، فجاء حجم الفصول موافقا للدفقة الشعورية لديه، ونعبر عنها بالشكل التالي:



ونلاحظ أن الأديب يبدأ بلحظة في الحاضر، تحوصل كل الماضي والحاضر معا، ثم يغوص بنا في أعماق الماضي عبر اثنين وعشرين فصلا، ليعود من حيث انطلق، يبتدئ بلحظة صحوة الوعي، ليغوص في تعاريج ماض مليء، بالأحزان، لكنه يفتح نافذة يطل منها بصيص من الأمل، كان هو جوهر اللاز الثانية وهو رواية الموت والعشق في الزمن الحراشي.

وهكذا جاء فضاء النص كما يشير إليه الشكل السابق عبارة عن ايقاع يرصد الحالة النفسية من جهة، لفئة اجتماعية كانت اشد الشرائح معاناة للخيبة التي تكشف عنها النضال في مرحلة الاحتلال الأجنبي، والرواية من هذه الناحية، كشفت النقاب عن صراع سكتت عنه أغلب الروايات، التي تناولت هذا الموضوع في الجزائر(56).

ومن ناحية أخرى يبرز الفضاء النصي وبشكل جلي انفعال الأديب بموضوعه وسخطه على اللحظة التاريخية، ما دامت الأحلام التي كان هو ورفاقه يعيشونها أثناء الثورة . فترة التلاحم الاجتماعي ضد المستعمر الدخيل . قد ضاعت في خضم الجري وراء المصالح (57) وهو في هذا الموقف الأيديولوجي لا يختلف تماما مع زميله " المطوي لعروسي " و" عبد الله العروي" وبخاصة هذا الأخير(58) .

يحاول الكاتب من خلال الجزء الثاني . أن يستثمر ذلك البصيص من الأمل الذي أبقى عليه، الخيط الموصل لذلك التوازن المنطقي الذي كان من المفروض أن يؤطر صيرورة هذه الثورة العظيمة. فهو كما يصرح به " إنها تخلط بين هذا المجنون الذي يسميه سكان القرية اللاز، وبين مؤلف الرواية، الذي تسميه براهما، والذي هو أيضا مجنون على ما يبدو يشتغل في حزب السلطة ويدعي الثورية" (59) .

في ضوء هذه القناعة تأتي أحداث الرواية معبرة عن حقيقة الصراع والصدام الأيديولوجي الجديد/القديم ، ويحاول الكاتب توظيف كل التقنيات الجديدة، من سرد، وحوار، واسترجاع، وتداعي وهذيان وحلم ومنولوج لبناء فضاء النص الثاني والذي جاء . على شاكلة النص الأول، وذلك للإجابة عن الأسئلة التي طرحها النص الأول. ومات من أجلها زيدان، وفقد " اللاز" فيها عقله، وخسر حمو" معها كل شيء، الأخ، الرفاق، الحلم.

ستة وعشرون فصلا وخاتمه هي مجمل فصول" العشق والموت في الزمن الحراشي" رصد من خلالها الكاتب أحداث الرواية، ووزعها من الناحية الزمنية عبر (الحاضر/ والماضي) . ملمحا في كثير من الأحيان إلى المستقبل، كما استغل معظم هذه الفصول للإفصاح عن آرائه، وإبراز مواقفه الأيديولوجية، في شكل حورات مباشرة مع بطلة الرواية " جميلة" وتارة أخرى في شكل استرجاعات.

ويظهر لنا هذا التقسيم . مرة أخرى . أن العمل الروائي عند "الطاهر وطار" يتخذ شكل التعبير التسجيلي التقريري الشديد في توقيتاته المحددة، وتفاصيل أحداثها الظاهرة والباطنة، الواقعية والمموهة. لهذا نجد الرواية تأتي على شكل فصول، بل على شكل ملفات ومذكرات، وتقارير وأخبار: كل فصل من هذه الفصول يقدم جزءا هاما من القضية الأم، المحورية، في شكل تواتري، حيث يشد

القارئ ويشركه في الوقت نفسه، في عملية تكوين الموقف الأيديولوجي المعادي للأيديولوجيا المضادة، فيتشكل بذلك، الموقف العام للنص وتتلاشى معه الحيادية، بل، نراه يعبر عن نفسه من خلال هذه التقسيمات الموضوعية والزمانية، ومن خلال أشكال متفاوتة، وبذلك اكتسب الشكل معاني متعددة إلى الحد الذي نراه يمثل سبب وجود النص والنتاج نفسه (60).

وإذا نحن بحثنا عن مقدار التواتر La fréquence والإيقاع Le ritme والنظام L'ordre. وخاصة إذا بحثنا عن سبب التغيرات التي يحدثها الأديب في المواقف، والمواقف المضادة. فإننا سنكتشف إلى أي حد كان اهتمامه بالفضاء النصي لأعماله، وعيا منه بما لهذه الأمور من أهمية في تأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكتشف من خلال هذه البنية مدى تآزر الفضاء مع بقية عناصره الأخرى المكونة له، من سرد، وحوار، والفقرات المشكلة لذلك.

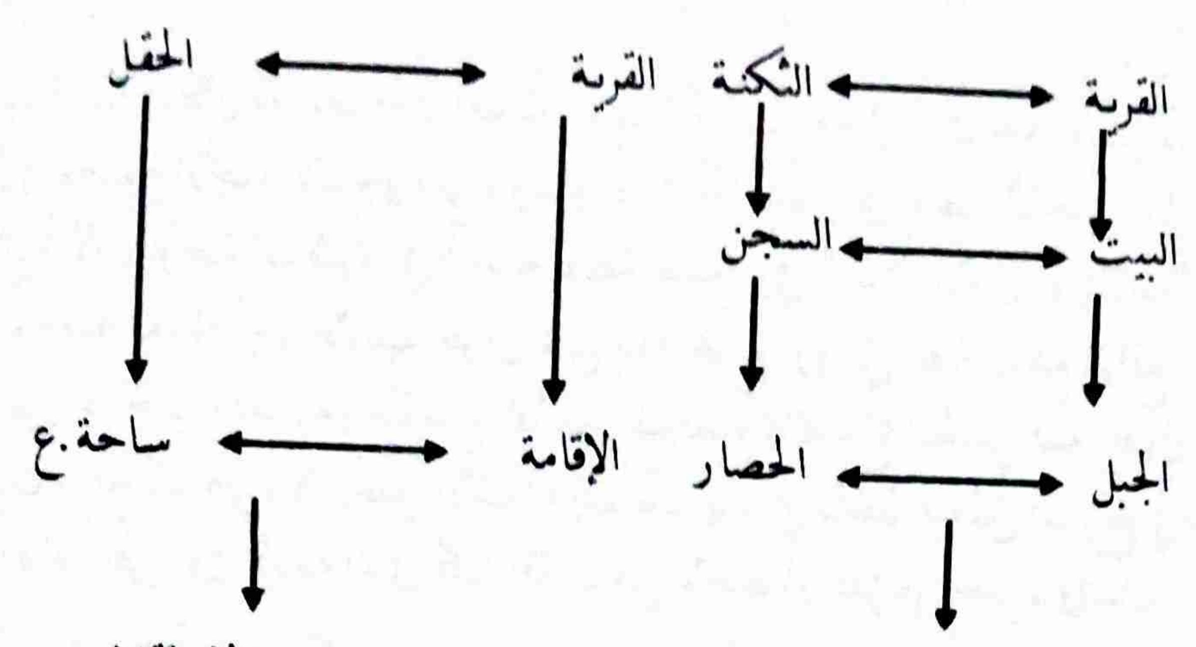
الفضاء المكاني:

بينما نجد المكان قد تضاءلت أهميته عند الكاتب، ولعل ذلك يجد تفسيره: أولا، في وضوح الاتجاه الأيديولوجي، وبروزه بشكل يصل في بعض الأحيان إلى الخطابية الأيديولوجية المباشرة، في أعماله بصفة عامة، وفي " اللاز الأولى" و"الثانية" على وجه الدقة، إذ نجد الأديب يحرص على بناء مجتمع روائي، يقترب مع الواقع، مع إظهار ما خفي منه، وهو التقسيم الطبقي للمجتمع والصراع الطبقي فيه، يقول علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء إنما يكتبها، اي يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطئ، وفي قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز من جديد واقفا.

ثانيا: تضاؤل أهمية المكان في روايات " وطار"، على عكس زميليه " عبد الله العروي"، و" المطوي لعروسي"، يعود أساسا إلى كون الانتماء الأيديولوجي فصل فيه لدى الأديب، ويبقى فقط تقديمه أو تقديم آلياته للمجتمع الذي يكتب له الأديب، ومن المعروف أيضا أن " المكان والزمان تضاءلت أهميتهما في روايات الواقعية الاشتراكية، لأن النظرية الماركسية تتجاوز المكان، وترى أن كل الأرض مسرحا للصراع الطبقي، وتتجاوز الزمان، فهي ترى أن الصراع الطبقي كان موجودا منذ القدم، وسيظل موجودا إلى أن تسود الاشتراكية العالم كله"(61).

غير أن هذا لا يعني أن الأعمال التي بين أيدينا أهملت كلية هذا العنصر المهم لكل عمل سردي " فالمكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث" (62).

وانطلاقا من هذا المفهوم، أولى الأديب عناية لهذا العنصر من عناصر الفضاء الروائي، لكنها لم ترق إلى الدرجة التي وجدناها عند العروي، فالمكان عند " وطار" نظم بشكل يخدم بقية العناصر. التي أولاها أهمية كبرى، كالشخصية، والزمان. فهو منظم بشكل يؤثر ويقوي من نفوذها ويعبر عن مقاصد الأديب، ولهذا وجدنا الأماكن وموظفة على الشكل التالي:



وتقابل الأمكنة وتغيرها، يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه. والفهم الجيد لهذه الأمكنة وتوزعها يكشف أمامنا دلالة النص والمعاني الكامنة وراءه، والرؤى المضمنة لتلك الأعمال فالقرية زمن الاستعمار، وهي فضاء مفتوح، تقابلها الثكنة وهي فضاء شبه مغلق بينما البيت، فضاء شبه مغلق يقابلها السجن، فضاء مغلق تماما، الجبل فضاء مفتوح مطلق، تقابله القرية في زمن الحصار وحظر التجول مساء فضاء مغلق مطلق.

فالصنف الأول من الأمكنة يزداد اتساعا مع توالي الأحداث، بينما الصنف الثاني يزداد انغلاقا كلما تطورت أحداث الرواية. وهذه الحركية، الانغلاق / الانفتاح، تكشف عن حركية الحدث وكذلك رؤية الأديب وموقفه من القضية، وكل ذلك يبرز من خلال حركة الشخصيات على مسرح الأحداث، وكلما أراد لها الأديب أن تكون. ولعل هذا ما ذهبت إليه، ج. كرستيفا " jolie Kristiva في كتابها " النص الروائي " (63) عندما تحدثت عن الفضاء منظورا ورؤية، حيث يتحكم الكاتب أو الراوي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليها فيصبح " المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد

أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرفيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة، وتماسكه الأيديولوجي"(64).

بدأ الكاتب بوصف القرية في رواية اللاز مسرح الأحداث كما هي قبل بدء الأحداث "القرية كما خلفها الرومان تتأمل الجبال في كآبة ما تزال، والظلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهادا ووهنا، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئا فشيئا، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي عائدة مغبرة دكناء من ميادين العمليات، وسط تعاليق تتسرب هنا وهناك" (65).

منذ زمن بعيد جدا كانت القرية تنعم بالهدوء والاستقرار رغم أنف الكآبة التي كانت تخيم عليها. لأسباب سيوضحها الأديب مع توالي الأحداث وتطور المواقف الأيديولوجية. وها هي القرية اليوم تستقبل زمنا جديدا، وأحداثا جديدة، توحي بتغير واقع المكان من سيء إلى أسوأ، من خلال هذه الوقفة الوصفية الثانية.

ففي الوقفة الوصفية الأولى، وضعنا الأديب أمام الشيخ الربيعي الذي يصف بدوره الواقع الجديد، وأسباب تأزمه، وهو لا يزال ينتظر غدا أكثر وضوحا ليكون فعلا حاصل ماض مليء بالبطولات والتضحيات والإنجازات، إلا أن شيئا من ذلك لم يحدث، بل ازدادت الأمور سوءا وتعقيدا. وبين الوقفة الوصفية الأولى والوقفة الوصفية الثانية، تختصر مسافة كبيرة جدا، يلعب الشيخ الربيعي دور الشاهد والمراقب معا.

تشترك الوقفتان مع المشهد الأول لتبرزا المحفز الأساسي للنص، الروائي من ناحية، والخلفية الأيديولوجية لصياغة أحداث النص من ناحية ثانية، أي مسببات الواقع من خلال وجهة نظر أيديولوجية، والبدائل المنتظرة، والتي سوف تظهر في الأعمال الموالية، العشق والموت في الزمن الحراشي، الزلزال..الخ كما تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث. أي تعطيل زمنية السرد.

عند الانتقال من الوقفة الوصفية الأولى، الشيخ الربيعي أمام مكتب المنح (السارد الحقيقي للأحداث الموالية: أي دخول الاستعمار إلى القرية) وتعليق يجري

القصة لفترة تمتد على مسافة أحداث النص الأول، تبرز الوظيفة البنيوية لهذه الوقفة الوصفية التي استهل بها الأديب عمله ليحدد بشكل دقيق مسرح الأحداث وزمانها قبل أن ينصرف إلى الأحداث دون الالتفاتة إلى بنية المكان كما فعل " عبد الله العروي" .

إن التداخل بين عناصر وعي الحاضر، ووعي الماضي يؤسس للنص قاعدة رمزية عميقة تفرض قراءته بصفته بنية إشكالية مكثفة دلاليا تتلخص فيما قاله الشيخ الربيعي. السارد الحقيقي. " الفقرة السابقة" وهي عبارة عن تواصل الذات الجماعية بوعيها التاريخي، وعبر تعبيراتها وتمثلاتها المختلفة، رغم تعقد الواقع، وبالتالي فانفتاح النص على السؤال هو الأساس في استراتيجية النص.

وقد سقنا، هذين النموذجين لتوضيح القانون الذي يتحكم في بنية المكان في أعمال الكاتب ومبدأ التقاطب الذي يشكل هذه البنية من ناحية، ومن ناحية أخرى، نراها الأهم. هي توضيح دور الرؤية في تشكيل هذا الفضاء الروائي، والدور السردي البارز الذي نهضت به هنا، كعنصر بنائي ضروري للسرد، لأنه في الواقع " وفي الحقيقة فإن الفضاء الروائي لا يتشكل إلا عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بان الحديث عن المكان في الرواية هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان، وزاوية النظر فالرؤية التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه."(66) . ومن ثمة البحث في امتداده الأيديولوجي، ما دام المغزى الأيديولوجي هو هاجس الكاتب وخلفيته.

لقد كان لأثر المكان دوره البارز في تحديد وعي شخصيات الرواية، فالفرن بالنسبة " لحمو" . الساعد الأيمن لزيدان. هو المدرسة التي تعلم فيها معنى الفوارق الطبقية بين البشر، كما كان المحفز الحقيقي والدافع الأساسي في تشكيل وعيه " ريمون شيخ البلدية، وجان جون، وموريس في ضيعتهما وخمارتهما، والحاج الطاهر وكل الحجاج في قصورهم، اللاز ومريانة أمه في الكوخ، والتحدي والمشاكل والشانبيط يتسلطن وينتفخ بالحرام. وما في الجبل يبقى في الجبل" (67) . وهو الذي يدفعه للتفكير في وضعه ووضع أمثاله :" حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه

الناس من فقر، وبؤس وعري وجهل ومرض، وظلم وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه نهائيا، وهذا العمل ليس سوى ثورة، التمرد على الأسياد على كل شيء، على هؤلاء الأسياد الذين. كما يقول أخوه زيدان. لم يفهموا ولا يريدون أن يفهموا إلا أمرا واحدا هو مصلحتهم. مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس. بل تقتضي أن لا يكون لأي كان، عداهم مصلحة ما.. هكذا خلقوا كما يقول زيدان" (68).

وبتشكل وعي قدور البورجوازي ابن الشيخ الربيعي من متجره ومن وضع القرية كلها، التي أصبحت تضيق بأفقها الشاسع وتتحول إلى ثكنة، وإلى سجن مغلق " بينما قدور يرى أن الحرب تعم يوما بعد يوم وفرنسا يقوى تكالبها يوما فيوما، ولا أحد يستطيع أن يظل محايدا يواصل عمله في الدكان أو في غيره، دون أن ينجو من تهمة التعاون مع أحد الطرفين، لقد انتهت كل معالم الحياة العادية أو تكاد.. بل لقد سقطت المراة وتطايرت شظاياها" (69).

ويتولى السجن والأماكن الدنيئة، الخمارة، المقاهي، الشارع، الزنزانة، صنع " اللاز" البطل الحقيقي الثوري، الشعلة التي أوقدت النار في القرية وأجبرت " قدور" على اتخاذ القرار والالتحاق بالجبل، فهو ذلك " اللقيط، كلما كبر، واعتقد الناس أنه سيهدأ، أو على الأقل تخف وطأته، ازداد سعاره، ونمت فيه شرور، لم تكن لتتوقع، من السطو على المتاجر ليلا إلى الخمر إلى الحشيش إلى القمار، حتى بلغ معدل دخوله السجن، ثلاثين مرة في الشهر" (70).

وبهذا يتحول السجن من فضاء مغلق تفقد فيه الحرية إلى مكان لتجديد العزيمة وتشكل الوعي، ففي السجن تعلم " اللاز" معنى الحرية، وفي السجن استيقظ وعيه الثوري، وفي السجن تعلم " اللاز" معنى الحرية، وفي السجن استيقظ وعيه الثوري، وفي السجن تحول إلى مناضل ومشارك في الثورة " البضاعة الجديدة.. كيف يكون مصيرها؟ الإخوان الذين اتفقت معهم على الفرار، ماذا سيفعلون؟ هل يعدلون ويستسلمون؟ أم يتصل بهم غيري" (71) " ما زلت اللاز، اللاز الحقيقي، لم ينتهي اللاز الأول بعد... يبدو أنه لن ينتهي أبدا" (72) تلك كانت تصورات " اللاز" ابن السجن كما يقول " الشيخ الربيعي".

ويتحول الجبل من فضاء فسيح مفتوح على كل الواجهات إلى مدرسة تكون جيشا يحمل الوعي الطبقي " ينبغي أن أهتم به أكثر. وأعمق وعيه الطبقي.. آه ... اه كلهم، كل هذه البراعم يجب أن تتفتح في جو ذهني صاف. . يجب أن يتخلصوا جميعا، من كل البذور الفاسدة التي تعلق بهم" (73) ذلك هو هدف اللاز" القائد العسكري والعقائدي.

ففي الجبل يتعلمون ما يجب أن يتسلحوا به في حاضرهم ومستقبلهم إذا أرادوا أن يكونوا في ريادة هذا المجتمع " وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء، مثلهم مثل المستعمر أعداء اليوم، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين، وحتى إذا ما قهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع" (74) وحتى لا يحدث ذلك يجب أن تتحول "هذه الحركة... ينبغي أن تتبنى الصراع الطبقي من الآن، وإلا بقيت مجرد حركة تحرر.. الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه فيعلنن عن انتهائها، ليخلف الوطن بين أيدي العملاء والصنائع"(75).

ولم تكن كل تلك الفضاءات ذات أثر إيجابي في نفوس شخوص الرواية. بل كان منها ما هو سلبي في نظر المؤلف لأنه يبدو حاملا لموقف مضاد وتأثيره سلبي، وهذا ما يتجلى في شخص بعطوش " الراعي " حيث كان للمكان في سلوكه ومواقفه أثره البارز " وفق النظرة العامة للنص الروائي" فقد حولت المراعي والحقول الشاسعة بعطوش إلى عميل للعدو، تدفعه طموحاته وأحلامه إلى ارتكاب أبشع الجرائم ضد الوطن وضد شعبه وضد نفسه في المطاف الأخير " في خمارة" موريس ، شعر بعطوش" بالكابوس ينزاح عنه شيئا فشيئا، فراح يفرغ قدحه قبل الضباط ومن معه من المعمرين، استرق أكثر من مرة النظر إلى كتفيه، وعلت شفتيه إبتسامة.. آه يا بعطوش راعي العجول، لقد صرت شخصية.. إنك أصبحت سيدا معتبرا.. الله يبقي الستر.. اليوم سارجان.. غدا ملازم.. بعد غد ضابط كبير.. آه يا بعطوش راعي العجول.. آه" (76).

لكن عندما يضيق به المكان " الثكنة" ويتحول الجبل إلى حلم جذاب، تخنقه البذلة العسكرية إلى سياج يخنقه، تلك الشارة العسكرية "رقيب" التي ضحى من

أجلها تتحول إلى ثعبان يلتف حول رقبته، حينئذ فقط يتحول بعطوش تحولا جذريا " وواصل نقل خطاه بتؤدة، قاطعا الثكنة جيئة وذهابا متأملا ما حوله براميل البنزين هنالك ليست في وضع لائق. . المفروض أن تكون في المخزن الكبير لا أن تغطى هكذا فقط في هذه الخيمة. . ماذا لو تقذف بقنبلة يدوية؟ إذا ما اشتعلت فإن الثكنة ستنسف. . ما أروع أن يحدث ذلك" (77) هكذا بدأت بذور التمرد والاحساس بالانتقام يولد في ذهن "بعطوش".

مرة أخرى عندما يضيق المكان وتضيق الفسحة فإنه ينتج عكس ما أفاض به عندما كان رحبا واسعا. عندما يستيقظ الوعي ويصرخ الضمير، يكتشف شخوص الرواية الحقيقة، وهنا - فقط - تندفع نحو التحول الجذري، من النقيض إلى النقيض "كما أراد الكاتب" وهكذا يتحول "بعطوش" عندما تتضح صورة الثكنة الحقيقية أمام ناظريه " آه هذه الدبابات الدكناء. الرابضة كالأفاعي. انفجارها يكون أكثر دويا انفجار العربات.

هذه الجدران، ماذا لو تذوب الآن، جدارا بعد جدار؟ فقط. الألغام، أو الزلزال، يحدث لها ذلك.

توقف لحظة، وسأل نفسه. لماذا يفكر في ذلك، لماذا لم يخطر في باله غير هذه الخواطر البشعة؟. . وأجال بصره بسرعة حول البراميل والعربات والدبابات، ثم واصل خطاه دون أن يجيب نفسه.

لو كانت القنابل اليدوية في حجم أقراص دواء الصداع لكان في استطاعة المرء أن يبتلع واحدة أو اثنين منها. وينتظر انفجارها في صدره"(78).

وبهذا يصبح المكان عند "الطاهر وطار" لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، بل يؤدي دورا دلاليا، ووظيفيا، وإيديولوجيا. وهذا ما يجعل الرواية عنده (النص) حاملا إيديولوجيا واضحا. يخضع لمتطلبات هذه الإيديولوجيا أكثر منها لمتطلبات الفن الروائي، إذا ما أضفنا إلى فضاء الرواية عنصر الزمان والشخصية وحتى الحدث، كما سنوضحه في مكانه.

فمواقع الأبطال وتوجهاتهم كانت في هذه النصوص. والبيئة أقرب ما تكون للواقع. بل هما الواقع كما هو فالبيئة جامعة لفئات محددة (فلاحون، عمال، وصغار

التجار، حلفاء العمال والفلاحين، وكذا الحرفيين البسطاء) وهذا ما نجده عموما، في التوجه الماركسي وما تدعو إليه النظرية الماركسية نفسها.

ففي رواية "اللاز الثانية"، كما في رواية "اللاز الأولى"، كما في رواية "الزلزال"، تبدو الحركة بطيئة ومملة في بعض المواقف، حيث يستغني الأديب عن الاهتمام بأركان عمله الفنية ويلتفت إلى نشر الدعوة الإيديولوجية وتبرير مواقفه التي هي محتوى الخطاب الإيديولوجي.

فالمجتمع طبقي، مصنف مكانيا، والأحداث صراع طبقي كما تجري على مسرح الأحداث، والشخصيات تتحرك بوعي مؤدلج تعرف غريزيا النظرية الماركسية وعناصرها (حمو)، (عبد القادر) بغض النظر عن مستواها الثقافي، مما جعل هذه الروايات تسقط في المباشرة، والتقريرية، والشعاراتية. لأن هم الأديب هو البحث عن بطل قومي أو عن بطل. إن صح هذا التعبير. ماركسي، وهو الشغل الشاغل لديه، ويرتبط هذا في نظره بالظروف التاريخية التي مر بها المجتمع الجزائري المعاصر، سواء كان ذلك أيام الثورة التحريرية، أو الثورة الاشتراكية.

لكن عندما يتجاوز الكاتب ذلك الاندفاع الإيديولوجي يصبح المكان مسهما في خلق الدلالة داخل الرواية دون تبعية أو سلبية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، حيث وجدناه يستخدم المكان بشكل منظم بعيدا عن الهيمنة الإيديولوجية، حتى وإن ظلت هي وظيفته الأساسية في العملية الإبداعية، ويتحول إلى أداة تعبير عن موقف الأبطال من الوضع العام للجزائر.

وانطلاقا من هذا المفهوم، وبإعادة بناء الرواية وفق ذلك نكتشف أن وطارا كزميله عبد الله العروي. عرض سلفا أفكاره ووزعها على تلك الأماكن بشكل يدعمها، ويجعلها تسري في عقول المتلقي دون إزاحة الستار عن الخلفية المؤلف كما يتجلى ذلك بوضوح في رواية "اللاز الأولى" أكثر من الرواية الثانية، التي بدا فيها الفضاء وكأنه مكمل لما سبق. حيث يشعر القارئ وكأن الأديب لا يثق في عناصره الفنية، ثقة كاملة وخاصة الفضاء المكاني، الذي لم يوله المكانة اللازمة في هذه الرواية، على غرار الروايتين السابقتين، لا من حيث هو مساحة للأحداث، ولا

من حيث هو حامل إيديولوجي. عكس العروسي المطوي، الذي استغل هذا العنصر للكشف عن جملة من العلاقات الإنسانية المحددة لطبيعة تشكل الصراع الفكري والإيديولوجي الذي تقدم به، ومن خلاله، مختلف الشخصيات الروائية قناعاتها المتباينة وفق تكوينها ودرجة وعيها، ضمن سياقين إيدولوجيين مهيمنين، يطمح الأول لتغيير وضعه الاجتماعي وظروف حياته اليومية فيصطدم بعائقين، محلي والمتمثل في الاقطاعية والبورجوازية المحلية الموالية للاستعمار للحفاظ على امتيازاتها الاجتماعية والمادية، ولهذا فهي تكرس دوما يمينا، غير مبالية بالتضحيات الجسام التي تقدمها للآخر المهيمن. وعائق خارجي يتمثل في البورجوازية الداخلية ربيبة الاستعمار والطبقة الاقطاعية الأجنبية التي تبذل كل ما في وسعها من أجل الحفاظ على المكتسبات المتحصل عليها.

والثاني هو الاستعمار الذي يسعى من خلال عمليات القمع والهيمنة العسكرية للحفاظ على مكتسباته وبقاء الأوضاع على ما هي عليه. وإن كانت مختلف عناصر البناء تنشد صياغة قمم فكرية إيديولوجية فإن الفضاء يشكل في الرواية العنصر البنائي الأساسي. على غرار ما رأيناه عند عبد الله العروي - في بناء الدلالة.

ويشكل الفضاء الجغرافي (المكان) الأساسي المركزي الذي أقيمت حول نواته الأبنية الأخرى، فبؤرة الصراع التي انبثقت منها الأحداث الروائية نجت عن الخوف من فقدان الأرض، المكان الذي تأسس عليه التنظيم الاجتماعي للقرية، المهدد من طرف الدخيل (المستعمر) كما أنها (الأرض) المجال الذي يحدد جغرافية السلطة في الريف، فالمكان هنا هو الفضاء الحيوي الذي يساهم في إقامة نسق خاص من التنظيم الاجتماعي. تخضع التقنية المتبعة في نسجه لرؤية محددة تعمل على تشكيل تصوير يوجه القارئ إلى مستوى معين من التأويل، وهو ما يطلق عليه "جان ريكاردو Jean Ricardeau" إيديولوجية الوصف التي - وفق رأيه - لا تملي وجود النص إلا إذا كانت هي قاعدته وأساسه.

فالوصف كما يقول "فيليب هامون Philippe Hamon" يعمل على نقل المعلومات من الكتاب للقارئ وقد يعكس تصور شخصيته في مواجهة الأشياء،

وهو ما يشير إلى حقول دلالية متصلة بالصفات وتقييم الأشياء وتحليل الأبعاد النفسية، كما يعمل على إحداث ردود أفعال داخل الحكي ويسعى لتحفيز الشخصيات للفعل بعيدا عن كل عرض تزييني، فالوصف يتحكم في الحكي بشكل عام (80).

وعندما ينسج الوصف بشكل معتدل لا يطغى على بقية أركان الرواية، فإنه يتحول إلى إيقاع يحافظ على توازن سياق النص ويوسع في أفقه من خلال التصوير المشهدي فيغذي المواقف الحديثة، التي تزداد إيقاعا في النفس وتوضح درجة التركيز في الرؤية على عنصر من عناصر الفضاء الروائي دون سواه، ولعل هذا ما يطلق عليه "جيرار جينيت Gérard Genette" الوصف الخالص، وهذا ما خان "العروسي المطوي" وبخاصة في الرواية الثالثة "التوت المر" كما سنلاحظ ذلك في حينه "فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موحد واشتمالي إذا كانت الرؤية متسعة ومتوترة، وفي كلتا الحالتين سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المتميز"(81).

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر للحديث عن الفضاء الجغرافي (المكان) عند أديبنا "العروسي المطوي" بوصفه مجالا للحدث الروائي وحيزا تتحرك ضمنه شخصيات الرواية فإننا نجده وببعديه الحقيقي الواقعي، والمجازي مهيمنا على أعماله وبخاصة "حليمة، والتوت المر" حيث يعبر الفضاء على ما يخالج نفسيات الشخصيات مما يجعل تحليل المكان الروائي أمرا يسمح لنا بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته، حتى وإن كنا نؤمن بأن هذا التحليل لن يكون بمقدوره ادعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره، لأن الكاتب لم يودعه كل إمكاناته مبدعا وصاحب رؤية وفكر إيديولوجيين "أقام شيخ القرية مأدبة عشاء لثلاثة من الجندرمة جاءوا إليه إثر صلاة العصر...كل الناس خائفون من هذه الزيارة، وهل يأت الجندرمة بخير؟ إنهم ما جاءوا إلا لأمر، أمر يصيب واحدا من القرية أو جماعة: غرامات... اعتقالات ...تجنيد... نعي جندي... ما كان نزولهم إلا مصائب تتوالى..."(82).

"ترى ماذا تكون الحال لو لم تكن للبلدة هذه "العين"؟ ليس في القرية طاقة كهربائية، ولا توجد بها أجهزة راديو، الراديو! حليمة تعرف الراديو، رأته بعيني رأسها، إنها لم تنس تلك الليلة التي تجمع فيها سكان القرية حول جهاز عجيب قالوا عنه: الراديو... بقيت القرية تتحدث أسبوعا عن هذه الأعجوبة الغريبة.

لقد أراد المعمر إتحاف سكان القرية بهذه الآلة السحرية بمناسبة ميلاد ابنه "فرانسوا" الابن الذي انتظر قدومه سنوات وسنوات"(83).

فالتوجه الإيديولوجي للكاتب يجعل من البنية الخاصة للفضاء والعلائق المترتبة عن ذلك، الهدف من وجود العمل الروائي أصلا، ولذا أصبح الفضاء الجغرافي يحمل طاقة دلالية متميزة، جعلته يشكل الهاجس المركزي في هذه الرغبات.

و "حليمة" ترفض البقاء في القرية بعد أن فقدت والدها على يد الاقطاع المعمر، بالإضافة إلى كون القرية تقف حاجزا أمام زواجها. حيث تشكل تقاليدها حاجزا أمامها فـ "لم يكن بوسع حليمة مجال البحث أو الاختيار فتقاليد القرية صارمة شديدة. وأسباب التعارف قليلة تكاد تكون معدومة بين الشباب والفتيات. ولم يكتب لحليمة أن تكون "سرتها" معقودة على فلان أو فلان.

حين ولادتها كعادة بعض عائلات القرية، فبقيت غير مخطوبة إلى سن السابعة عشر مما جعل أمها دائبة التفكير، كثيرة الحيرة خصوصا وهي ترجع عزوف الخطاب عن ابنتها إلى أنها وحيدة يتيمة، ليست من ذوي اليسار، و لا من اصحاب البيوت، أو الجاه. إن بنات القرية لا يبقين إلى هذا السن دون خطبة أو زواج، فهل ستبور حليمة وتعنس"(84).

هكذا أصبحت حياة القرية. بعد رحيل "عبد الحميد" الأمل المنتظر. رمزا للموت ومصدر كبت و مصادرة للحرية، ولإنسانية الإنسان. ولهذا فهي لم تقف مكتوفة الأيدي أمام إرادة أمها بعد أن وصلها خطاب أسرة عبد الحميد يخطبونها لابنهم "لا لأول مرة تقف تتصدى إلى معارضة أمها بشدة: فقالت تخاطبها في لهجة شديدة، متحمسة، مندفعة: القرية / ماذا عندك فيها؟ أبي تحت التراب من سنين ... ما زال قبره يبعث فينا الحزن والألم.. وما هي "والمكاسب العزيزة لدينا؟

عشر نخلات . . منزل خرب . . منسج وثلاث معزات... أمن أجل هذا أبقى محرومة . . مغبونة . . أنا لم أتكلم قبل اليوم، ماذا تريدين مني؟ أخطبني هؤلاء الناس... وما لهم رغبة في إذلالك، هم يعرفون أنك ستكونين معي... وأجهشت بالبكاء . ودخلت الغرفة مغصوصة" (85) .

إن الرغبة في الانتقال من فضاء يقيد حياتها ، بل يلغيها ، إلى فضاء آخر، هو فضاء المدينة " تونس" الذي سيتيح لها الفرصة لممارسة قناعاتها والانفلات من سلطة التقاليد القروية، عند حليمة، أصبحت قناعة لا مرد لها والانفلات . هنا . لا يكون بالعمل على تغيير العلاقات التي تسيره بل وتحكمه أي أن الانفلات من سلطة المكان لا يمر عبر الثورة، بل عبر طريق الفرار إلى فضاء آخر يحقق التوازن ويجلب السعادة، ويؤكد الذات، ويغير مجموعة من القيم لم تعد صالحة كما يراها عبد الحميد البطل الرئيسي، قبل أن يصير ذلك قناعة عند حليمة.

فحلم " حليمة" بالتغيير قيمة فكرية، متصل بصورة أساسية بتغير المكان من القرية إلى المدينة، وهو موقف عبد الحميد الذي يتبناه أفقا منطقيا للوفاء بالتزامات أرادها الروائي أن تتحقق علي يد بطله في المدينة (التحرر من سلطة الديني، سلطة الاجتماعي والقيمي) لأنه أعجز من أن يحققها في القرية، ولمواجهة الواقع الفكري المؤطر بالتقاليد من جهة وهيمنة المستعمر، وشيخ التراب (رئيس البلدية) الذي يبسط نفوذه على القرية من جهة أخرى.

إن انغلاق فضاء القرية يقابله انفتاح فضاء المدينة، ولهذا وبمجرد أن التحقت حليمة بعبد الحميد وزفت إليه حتى انخرط في سلك المنظمة السرية التي بدأت تحضر للثورة ضد المستعمر " اسمعي يا حليمة، ليست هناك قصة حب. . كان الموعد حقا . . لكنه مع أحد المقاومين . . أنت تعرفين الظروف التي يعيشها الشعب الآن . الموعد مع مقاوم! . . إذا لقد بدأت العمل الإيجابي واشتركت فعلا في خوض المعركة . . لكنك تناسيت أننا اتفقنا على العمل معا عندما يحين الوقت" (86) .

هكذا يتحول المكان إلى طاقة منتجة واضحة على المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرد شكل هندسي جغرافي رتيب إلى عنصر بنائي حافل بالشخصيات وبالرؤى

الفكرية. كما يحدده رولان بور ناف:" إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز؛ أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور" (87) كما هو الحال بالضبط مع " العروسي المطوي".

إن رتابة شخصية عبد الحميد والثورة الضمنية لحليمة في فضاء القرية تحولت إلى واقع إيجابي بمجرد انتقالهما إلى المدينة، فبين فضاء القرية وفضاء المدينة تم التحول الفكري، وشكل ممارسة الوجود وكذا رد الفعل إيجابيا.

مرة أخرى توظف ثنائية الفضاء والانتقال بينها .كما كان الأمر مع " عبد الله العروي" عنصرا إيجابيا فاعلا ومؤثرا في قدرة التحول عند أبطال الرواية. يأتي بمثابة تجسيد لمحورية الفضاء ومكوناته المكانية والاجتماعية، ومسار حتمي يجسد البناء الفكري للرواية (88).

وبناء على ذلك كان تفاعل الشخصيات مع الفضاء، سواء الذي وجدت فيه، أو الذي انتقلت إليه، بصفته منتج رؤية، وأحكام قيمة تتبعها مواقف فعلية تصنف في خانة " رد الفعل" " وتساءل عبد الحميد فيما بينه وبين نفسه : هل يمكن لحليمة أن تقوم بدور فعال؟ إنها امرأة.. قد يعسر عليها ذلك ... إنه دورنا نحن الرجال ... نحن خلقنا لهذا، للعمل الشاق، للسجن، للتعذيب، للفداء، للتضحية" (89)، هذا رد فعل القروي الذي لم يتخلص نهائيا من ثقافة القرية " وكادت تتغلب نظرة التقاليد والعادات إلى المرأة، وإلى دورها في المجتمع وإلى وظيفتها في الحياة. ولكن الثقة في حليمة انتصرت في النهاية" (90).

تحت تأثير المكان وتأطيره لفكر عبد الحميد، تغير الموقف من المرأة وبالتالي من حركية المجتمع الذي ينتقل من الرتابة والخنوع، إلى موقف مناقض تماما "كان الوقت ظهرا عندما أقبل عبد الحميد على حليمة يقول لها في لهجة حازمة جادة : إنك ستحملين هذه الحقيبة إلى الإخوان... الحقيبة فيها سلاح... ستحملينها إلى حمام سيدي عبد القادر بزنقة الكدية" (91).

وفي رواية " التوت المر" يكون رفض القيم الاجتماعية هو الدافع إلى التفكير في المجابهة من أجل تغيير الواقع لا من خلال تغيير المكان ولكن هذه المرة داخل المكان نفسه، فقط تغيير المواقع،" عبد الله الذي هو في الحقيقة عبد الحميد" عندما يكتشف حيل المستعمر وعملائه واندفاع شباب القرية وراء تناول المخدر "التكروري" يصرخ داعيا إلى تغيير الواقع واعتزال كل الفضاءات المساعدة على تفشي هذه الأشكال المنحرفة من السلوك " المقهى" " إن غضبي يتناول القضية من أساسها... لماذا نسير إلى الهاوية؟ شبابنا يندفع مطواعا إلى هذا المخدر... مساكين أولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة... هل نقبل عليها بالشباب الأرعن؟ . . هل نقبل القوى الغاشمة بالعقول المخربة والصدور المنحورة. .هه" (92) " فرنسا تمنع التكروري في بلادها لكنه هنا مباح؟ هل هنالك أعجب من هذا؟ . .هل تود حكومة الاستعمار أن تسلم عقول الشعب وتصبح أجسامهم؟ محال" (93) .

إن حركة الشخصيات عند " العروسي المطوي" في المكان وتفاعلها معه، تدفعنا إلى تحديد وتصنيف جملة من الأماكن، انطلاقا من أبنيها الطبيعية والثقافية والاجتماعية، وكيفية تأثيرها وإنتاجها للدلالة. وعليه فإننا . وتسهيلا لعملية التصنيف والاستقراء . نقسمها إلى: فضاءات كبرى وفضاءات صغرى ضمنية.

فضاء القرية ◄———► فضاء المدينة

(البيت/ المقهى) (الفضاء المقابل، فضاء الانتقال و الملجأ)

(المحل/ الشارع) (الفضاء البديل/ المعوض/ المتنفس)

(البستان) (فضاء الخلاص)

إن فضاء القرية في أعمال " العروسي المطوي" يمثل مسرح الأحداث المركزي، ويحتوي فضاءات صغرى " جزئية" تتكاثف وتتكامل وظيفيا بداخلها لتعطي معنى للفضاء العام. و بالتالي البعد الدلالي ينقسم إلى بعدين متكاملين؛ طبيعة القرية، وتمثل البعد الأول بينما يمثل البعد الثاني ما ينعكس بداخل هذه القرية من حياة اجتماعية بكل تناقضاتها وصراعاتها.

هذا الجو الاجتماعي المتميز بالتدهور و التراجع اللذين فرضهما ، الدخيل "العنصر السالب بالقرية" خلق بالمقابل نزعتين متناقضتين في روايات "العروسي المطوي" الأول، هروبية "حليمة"، " ومن الضحايا" حيث يحاول أبطال الرواية التملص من ربكة المكان الذي أصبح مثقلا بالسلبيات والمنغصات اليومية للحياة: التحق "عبد الحميد " بوالده بتونس (94) واستقر هناك هروبا من واقع القرية، فكان سببا في التحاق " حليمة" به (95) رغم أن هذه الهروبية لم تكن سلبية كلية.

أما النزعة الثانية فهي على عكس الأولى " التوت المر " فالظروف القاسية التي كانت تهيمن على فضاء القرية، وكانت سببا في تدهور أوضاع الحياة بها ، وانتشار " التكروري" واستبداد المستعمر وأعوانه وعملائه. كانت كلها سببا في تشكل الوعي محليا لدى شباب القرية وأدى ذلك إلى التمسك بالمكان والذود عنه حتى النصر.

إن الإيمان بالمستقبل والأمل في التغيير الذي راود أبطال محمد العروسي المطوي، يمر عبر تغيير الواقع " المكان" سواء كان ذلك عن طريق الهروب واستبدال فضاء بفضاء، أو بالثورة ضد الواقع و التمسك بالمكان. وهذا حتم إيجاد قضاءات إضافية سواء كانت مقابلة " القرية/تونس" أو ضمنية " القرية/القرية" . فسيحة تشجع على الهجرة و الانتقال لتوليد الأمل " إنتقال عبد الحميد وحليمة إلى تونس ومشاركتهما في الثورة ضد المستعمر حتى الاستقلال"، أو ضيقة تكثف الموقف وتفجره لتبعث شظايا انفجار الأمل في النفوس، وتحقيق الحلم المنتظر في الانتصار. ومن هذه الفضاءات وقد نجد البيت، الكوخ، المحل، المقهى. الحقل، الشارع، الأماكن العمومية...

حددت الشخصيات فضاءات خاصة تسعفها في التغيير عن رؤيتها وهي تتخذ بالمقابل موقفا من النضال العام ومن خلال، هذا الموقف المؤطر بنظرتين متقابلتين فضائيا، تتولد الإيحاءات الدالة من الرؤى و الموقف الأيديولوجي : الشيخ مفتاح الذي فر من بلده الأصلي ليبيا أيام هجوم الطليان يعيش في كوخ صغير بجوار بستان سي الصالح يشتغل خماسا " الساحة الصغيرة هي مستراحهم ومجلسهم بالنهار...

لقد تكرم عليهم سي الصالح بجذوع نخل أحاطوا بها الساحة وجعلوا منها مصاطب تقيهم برد الأرض في الشتاء ويتخذون منها مقاعد في الفصول الأخرى" (96)

ويتحول فضاء البيت إلى منتج للأفكار والرؤى، يبعث على الإحساس بتأزم الواقع من جراء الفوارق الطبقية " تلمظ الشيخ مفتاح بقية كاس الشاي بعد أن رشف آخر حسوة فيه، ثم زوى ما بين حاجبيه الأشيبين فتجمعت كلة من تجاعيد جبينه بالنصف من جبهته وأمسك بجرد الحصير المصنوع من قش " القديم وخاطب إبنته :. بالله عليك يابنتي أعطيني الحجرة الملساء اتوسدها لأنام بعض الوقت... آه! يا مبروكة إن المسحاة هدت ظهري تكاد تقسمه يا رب يا مفرج الكروب... فرج عنا الكرب يا رب" (97) .

بينما . ومن مكان مقابل لكوخ الشيخ مفتاح . يعيش " السيد عبد الصمد بليد أبلد، لكنه يعيش في الريش و الحشايا! .. ينعم برغد العيش و بذخ الحياة وفوق ذلك فهو يحسب أمثالنا من المعذبين في الأرض خدما له يسومهم سوء العذاب بما يكلفهم من عمل شاق ليمتن عليهم بأبخس الأجور... " (98) .

كانت هذه الخواطر المتشائمة تدور برأس مبروكة و تنهش تفكيرها، خواطر بعضها واضح كل الوضوح، وبعضها غامض يشبه الرمز، لكنه لا يقل مفعولا في نفسها عن بقية الخواطر الأخرى" (99) .

هكذا يتحول الفضاء الذي يسكنه الشيخ " مفتاح" في عين ابنته " مبروكة" إلى فضاء سجني يحاصرها ، ويحاصر أحلامها وطموحاتها، كما يحاصر ذاكرة والدها . وهذا الواقع له علاقة وطيدة بواقع الفضاء العام " القرية" لكنه لا ياسر الأفكار بل يدفع بها إلى البحث عن الحلول البدائل، ويتحول فضاء المقهى من سجن آخر لطموحات الشباب وآمالهم ومجالا يأوي الهاربين من هموم الواقع، إلى خلية يلتقي فيها " عبد الله" ببقية شباب القرية يبحثون عن الحلول الضرورية لأزمة القرية والمخاطر التي تحيط بها .

ويتحول فضاء المتجر " المحل" الذي يعمل فيه " عبد الله" أجيرا إلى مدرسة يتعلم فيها عبد الله وسائل وإمكانات تغيير المحيط وتحدي المخاطر . في هذا الفضاء

الضيق تنزاح الغشاوة على عينيه " أهل العقول في راحة يا ابني، رحم الله من قال: تعيش لكلاب في رؤوس الجنانين، لكن ما العمل؟ وحشيشة التكروري تباع في الأسواق بإذن الحكومة؟... لا حول و لا قوة إلا بالله.

. صدقت بالله يا بابا لكن ماذا نفعل؟

فرد عليه الشيخ، و هو يؤرجح رأسه:

. ماذا نفعل؟ في إمكاننا أن نفعل... أن نفعل الكثير... هل المسؤول عن ذلك غير أنفسنا؟ لم يجبرنا الحاكم على تعاطي هذه الحشيشة الملعونة ... لقد تغير الزمان وتبدلت الأوضاع، لم نعرف هذه الموبقات من قبل... أنت طفل صغير... أما أنا فأعرف . . لم نعرف هذا إلا بعدما عرفنا الجندرمي والمراقب. . .

. يقولون: إنهم جاءوا يعلموننا، يمدنوننا، لكنهم يسمحون بهذه الموبقات! . . كيف ذلك؟ آخر زمان يا ولدي.. الله يبقي علينا سترّه" (100).

ولما يحصل الوعي وتنفلت الذات من حصار الواقع يحرق " إبراهيم بن أحمد العائب" أحد عملاء الاستعمار، حانوت والده، لأنه فاجأه يتآمر مع الجندرمة لتوسيع توزيع ورعاية حشيشة التكروري.

وهكذا تتحول هذه الفضاءات الصغيرة إلى عنصر فاعل في إعادة تشكيل الفضاء العام وتغيير واقعه " امتدت ظلال الجدران إلى المشرق ذراعين أو أكثر وهب النسيم الشرقي رطبا نديا يحمل رائحة الضريع ونكهة البحر، واستطاب عبد الله الظل الوارف والنسيم العليل فاتكأ على البردعة الموجودة في ظل الجدار، وأسلم نفسه إلى نشوة لذيذة حبيبة، نشوة الفوز و الانتصار" (101).

فالفضاء يجسد أهم التحولات الداخلية التي نما من خلالها الوعي الذاتي والرؤية لسيرورة الذات في زمن الطفولة وتشكل هذه القاعدة الدلالية، العمود الفقري للنص، وهي تتوزع عبر الأمثلة المتقابلة وتفرز تفرعات سردية تحتضن مفهوم الوعي الاجتماعي من خلال الفضاء الجماعي " القرية" الذي ينعكس على وعي الصورة الذاتية ويتفاعل معها، انطلاقا من هذه العلاقة الجدلية بين الذات والآخر المستعمر ومن يدعمه من إقطاع وبورجوازية محلية وينتج الآخر للتكروري وساعد على

انتشاره، فيكون وسيلة إدمار المكان؟ التكروري حشيشة مخدرة رهيبة أتت على أشخاص كثيرين، أغلبهم من الطبقة الكادحة والمغلوبة على أمرها تتعاطاها من أجل أن تنسى الوضع المزري، والفوارق الاجتماعية التي أصبحت تهيمن على مجتمع القرية "ما فائدتك من التكروري؟ . .هل تعرفينه من قبل؟ . فأجابته:

. لا والله أنا لم أره أبدا. لكن بلغني أنه يجعل صاحبه إنسانا آخر، ينتقل به إلى عالم سحري خلاب.. أردت أن أنتقل ولو للحظة واحدة،عن عالمي، عن واقعي النحس المشؤوم ... أريد أن أرى نفسي أمشي على قدمي، مرفوعة الرأس، منتصبة القامة.. لقد سئمت حياتي، سئمت انكبابي على الأرض... آه ... ليتها لم تلدن.. أرجوك يا سيدي، أتوسل إليك بكل الأولياء... سأكتم الخبر ... لن يعلم أحد..." (102).

ويتحول البحث من البحث عن الذات، وفيها إلى البحث في انعكاس صورة الذات على النسيج الاجتماعي المحيط بها؛ القرية مجتمع صغير له خصائصه الاقتصادية والاجتماعية ورموزه العقائدية وقيمه (الأولياء الصالحين. . العادات والتقاليد الاجتماعية، المعتقدات. .فتأتي) بنية الفضاء الروائي عند محمد العروسي المطوي على هذا الشكل:

الفضاء العام	فضاء الإقامة	فضاء العمل	فضاء الالتقاء	الوظيفة الدلالية
القرية	البيت الكوخ القصر	الحقل المتجر	المقهى س.العمومية السوق	تجسيد مجال الصراع الطبقي

تصب كل هذه التفرعات التي أمدنا بها فضاء القرية، بل و أطرها أفقيا وعموديا ببنية فكرية تتحدد من خلالها رؤية الأديب، وتصوراته لجملة من القيم المعيارية، تتعلق بقضايا كبرى، تنطلق من النص لتتجاوزه نحو قضية الهوية، الحرية، الاختيار،

التاريخ... لتصب في مجال واحد و هو الواقع العام، زمن الاستعمار وهو المجال الذي تؤطره رؤية الأديب المؤدلجة.

"كنت في ريعان الشباب عندما هجم الطليان على طرابلس. وكنت قبل ذلك أعيش في الذكريات الحلوة وأحلام النخوة، والشهامة كلما حدثني والدي المرحوم عن ثورة "غومة" ضد الأتراك العثمانيين، وعن أصناف البطولة التي أظهرها والدي أثناء تلك الثورة.. وجاء العدوان الإيطالي وأنا في ذلك الجو من الحماس، فوجدت نفسي مدفوعا إلى تلبية نداء الواجب والدفاع عن الوطن.. صارعنا الطليان وصارعناه، وجرت علينا أهوال و أهوال.. وتعلقنا بأمل الفوز والانتصار، لكن انتصارنا كان برقا خلبا إذ غدر بنا العدو، ودارت علينا الدوائر: فانهزمت المقاومة.. وتمكن الغزاة من تثبيت أقدامهم في أرض الوطن فزادهم ذلك الانتصار إمعانا في التنكيل وتخريبا للديار، وتقتيلا وتشريدا للسكان، وهكذا وجدت نفسي هائما في الطريق مع مشردين في القفار و البراري، مع عشرات الآلاف من أمثالنا باحثين عن الملجا و الاستقرار..." (103) .

فيصبح اختيار الفضاء - استنادا إلى هذا المنطق - مجالا لاستقراء عناصر هذه الرؤية، وتشكلها، ورصدا لتراكمات التجربة وتحول الذات الداخلية " لعبد الله،عبد الحميد، حليمة.." إلى ذات جماعية " الوعي الوطني" تبرز في نهاية المطاف البعد الأيديولوجي للنص "إشكالية صراع الذات/ الآخر الدخيل"، الصراع الطبقي- التفاوت الطبقي الذي كان مدخل المستعمر إلى البلاد. وسبب استمرار بقائه.

ورغم أن الروائي يحاول تجاوز القيمة التوثيقية الذاتية إلى تكثيف الدلالات وتجذيرها في فضاء الإشكاليات الفكرية، والحضارية، والانتماء الاجتماعي والتاريخي، وما ينتج عن ذلك من مسافات نقدية بين الحاضر الماضي بين فضاء الذاكرة وزمن الكتابة.

يستجمع الأديب عناصر البيئة الاجتماعية ورموزها الفاعلة في تشكيل الهوية الجماعية، معتمدا الوصف الواقعي. ومحاولا إعطاء هذا الوصف الواقعي للمكان. والأحداث، والشخصيات نفس الوظيفة الدلالية والرمزية لتحديد جملة من المعطيات الواقعية التي تشكل في نهاية المطاف مستندا للمقاربة النقدية التي تؤطرها الرؤية

الأيديولوجية. وهي رؤية الكاتب وموقفه، يبثهما في ثنايا النص، من خلال استنطاق الفضاء المكاني، وتشريحه وجعله يبوح بكل تناقضاته التي تقدم في النهاية سبب تشكل الواقع بكل مفارقاته وتناقضاته وصيرورته.

لم يشذ الأديب التونسي "محمد العروسي المطوي" عن زميليه " الطاهر وطار" و "عبد الله العروي"، فيما يتعلق بالفضاء النصي، إلا في البعض الجزئيات التي تشكل خصوصيته، وهي تنبع أساسا من توجهه الفكري وهدفه من الكتابة أصلا. حيث تأتي أعماله على الشكل التالي:

1. " حليمة": وعدد صفحاتها 124ص.

عدد صفحات النص 108 صفحة.

ملحق للسرد اللغوي أعده الأستاذ " إبراهيم بن مراد" 11صفحة.

ملحق للمراجعة المساعدة على إنجاز السرد اللغوي 02 صفحتان.

ملحق لمؤلفات الأديب 02 صفحتان. قسمت الرواية إلى قسمين:

القسم الأول 8 فصول 53 صفحة.

القسم الثاني 5 فصول 45 صفحة.

القسم	الأول
الفصل	ع. صفحة
1	5
2	5
3	3
4	8
5	10
6	6
7	5
8	11

القسم	الثاني
الفصل	ع. صفحة
9	14
10	4
11	12
12	4
13	11

2 . الرواية الثانية " التوت المر"

قسمت إلى 16 فصلا 214 صفحة موزعة كالتالي:

الفصل	عدد الصفحات	الزمن
1	14	حاضر/ ماضي
2	11	حاضر
3	14	حاضر
4	14	حاضر
5	10	حاضر
6	20	حاضر
7	09	حاضر
8	11	حاضر
9	16	حاضر/ماضي
10	14	حاضر
11	14	حاضر/ماضي
12	12	ماضي/حاضر
13	09	حاضر
14	17	حاضر
15	14	حاضر
16	04	ماضي /حاضر

وبناء على الجداول المثبتة فإن محمد العروسي المطوي لم يختلف عن زميليه فيما يتعلق بالفضاء النصي حيث قام بتقسيم مؤلفاته إلى فصول وأقسام، يتحكم في بنية هذه الفصول "الحجم" والأحداث الفرعية التي تتسارع لتشكل الحدث العام للرواية. بحكم أن هذا الفضاء لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كالشخصيات. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها وتتداخل معه في البنية النهائية للنص، يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي عامة داخل السرد.

ووعي الكاتب بهذه القضايا مسبقا هو الذي ساعده من الناحيتين النظرية والوظيفية وبشكل دقيق على صياغة أعماله وحسن توظيف توجهه الفكري(104).

وخلاصة القول فإذا كانت أعمال " عبد الله العروي" لا تفصح بسهولة عن التوجه الأيديولوجي، فإن أعمال كل من " محمد العروسي المطوي"و" الطاهر وطار" بشكل أدق. جاءت أشد وضوحا و بروزا. ولعل " الطاهر وطار"كان أكثرهم جميعا " مباشرة" لخطابه الأيديولوجي، وصل الأمر لديه في الكثير من الأحيان إلى الخطابية المباشرة (105) فكل عناصر الرواية عنده مرسومة من منظور أيديولوجي صارم. كما سلف القول، مما لا يسمح بالتأويل خارج هذا المنظور.

ويتضح من خلال النماذج المدروسة، حرص هؤلاء الأدباء في ضوء اتجاههم وانتمائهم الأيديولوجي على بناء عالم روائي وثيق الصلة بالواقع، وهو التقسيم الطبقي للمجتمع وإبراز الصراع الطبقي فيه، وكثيرا ما تطبق الآراء الاشتراكية تطبيقا قاسيا على الرواية. (106)

وقد تفاوتت أهمية المكان عندهم فاكتسى أهمية قصوى في أعمال " عبد الله العروي" ، وكانت له دلالته الأيديولوجية، عندما تحمل وظيفة نقل فكر المؤلف وموقفه من الواقع المحلي من خلال الواقع المقابل " الآخر" ، فتقاطعت الأمكنة التي احتضنت الأحداث " في " الغربة" و"اليتيم" ، بل حتى في " الفريق" و" الأوراق" بين الشمال و الجنوب، لتبرز في النهاية العلاقة الجدلية بين الفضاءين وفق رؤية محددة.

وقد استغل الأديب عنصر المكان للإفصاح عن منهجه في الدعوة إلى تحديد الموقف من البديل الذي أراد له أن يكون غامضا . . ولهذا الغموض مبرراته عنده. فهو يركز على إبراز تشكل المعاناة، ويعري العلاقات الاجتماعية التي تسود كلا الفضاءين " الشمال/ الجنود" في ضوء زمان واحد وإن اختلفا تاريخيا؛ الشروع في البناء والتشييد والترميم في الشمال والبحث عن السبل المؤدية لذلك في المقابل وما نتج عن ذلك من مظاهر الاضطراب والتأزم لدى مجتمع الجنوب " الوعي الكائن" وبالتالي فالبحث عن الوعي الذي يجب أن يكون عليه الواقع في الجنوب في إطار الدولة الاشتراكية المنشودة " موقف إدريس // موقف عمر" (107) ، " موقف إدريس // موقف جليل، حمدون" (108) وهذه نظرة أيديولوجية. يحكمها الموقف من هذا الصراع الطبقي، والوعي بكل خلفياته.

بينما نجد عنصر الفضاء "المكان" عند الأديب الجزائري الطاهر وطار: قد تضاءلت أهميته، ومرد ذلك كما سبق توضيحه يعود أساسا إلى كون الأديب هدف إلى إرسال خطاب محدد للقارئ؛ يحاكم فيه أسباب تدهور الأوضاع الاجتماعية والفكرية، بعد الثورة مباشرة اي بعيد الاستقلال، ومرد ذلك، قضايا لا تحتاج إلى مناورة الفن، ولا الفكر للكشف عنها . قد تفيدنا بدورنا. إذا ما نحن تمسكنا بأدبية النص وقدرته الإبداعية . إلى كون النظرية " الماركسية" تتجاوز المكان، وترى أن كل الأمكنة، بل الأرض كلها مسرحا للصراع الطبقي . . والحال كذلك، أصبح وجود المكان بل حتى الزمان وسيلتين لبناء النص الروائي لا غير. اي حضور بقدر الحاجة إليه فنيا . وهكذا يصبح النص الروائي ككل، هو الحامل الأيديولوجي بأحداثه وشخصياته وزمانه ومكانه، ويخضع لمتطلبات الفن الروائي. فالمجتمع يبدو طبقيا والأحداث من بدايتها إلى نهايتها تجسد أشكال الصراع الطبقي، والشخصيات مؤدلجة تعرف غريزيا النظرية " الماركسية" (حمو، بعطوش، قدور، جميلة. .) حتى وإن لم تكن مثقفة، " حمو"، " الفرحي"، " الكابران رمضان"، " بعطوش" . . الخ.

فانطلاق الطاهر وطار من وجهة نظر محددة، وأفكار ثابتة، وتصويره لجو واحد، جعل المكان يأخذ طابعه الكلاسيكي (مسرح الأحداث لا غير) والتبرير

الفني لديه، هو أن كل عناصر الرواية يجب أن تتفاعل مع بعضها البعض دون تمييز، فهي ـ هنا ـ خاضعة لدور واحد، هو، كونها حامل أيديولوجي أي وسيلة لنقل الخطاب كما حدده الكاتب، وهو بذلك يريح القارئ من عناء البحث عن أيديولوجيا النص عندما صرح بها وجعلها غالبة على البناء الفني في حين نجد المكان عند الأديب التونسي "محمد لعروسي المطوي" يشغل حيزا مهما في أعماله، حيث أن للمكان دلالته الأيديولوجية في الروايات. فهو المسرح الذي يبرز الشخصيات، وهي تمثل الأيديولوجيات المتصارعة من خلال الحوار الذي يكشف الستار عن الانتماء الأيديولوجي، وكذا وصف المكان، حيث استطاع من خلال وصفه للأماكن ورسمه للشخصيات أن يبرز دور المكان حاملا أيديولوجيا، وفي الوقت نفسه بنائه لفضاء روائي مشحون بالأفكار والأفكار المضادة، بعيدا عن تدخله المباشر، أو أي تصريح أيديولوجي أو تلميح، لأن الأمكنة المختلفة تولت مهمة ذلك، وهذا جنب أفكاره التجريد، حيث أسبغ على تلك الفضاءات الحياة الإنسانية فجاءت أقرب إلى الفهم والاستيعاب، بعيدة عن الترف الفكري الذي يتنافس فيه المثقفون ويتجادلون، كما كان ذلك واضحا " عند الطاهر وطار"، و"عبد الله العروي".

جعل الأديب المكان محددا لشخصياته وأبطاله، ووسيلة فاعلة في تنويع هذه الشخصيات، فالقادم من بيئة شعبية تحدد ملامحه بانتمائه المكاني وتعرف اهتماماته وميوله، وابن البيئة الراقية يرتسم انطباعه الأولي وتتجلى منه اهتماماته وميولاته أيضا، وبذلك أصبح المكان دليل الشخصيات قبل كل شيء آخر فالتفاوت بل التقابل المكاني هو اساس التفاوت الطبقي، وهذه رؤية أيديولوجية. وبذلك استقام له بناؤه الفني، حيث وظف عنصري المكان والزمان لتحريك شخصياته، وانطاقها بأفكاره هو، وأفكار جيله، جيل الثورة، وهو أحد أفراد هذا الجيل. فقدم لنا الشخصية الواعية " الراوي" والشخصية الثائرة " أبطاله" والشخصية الناقمة على كل الأوضاع، بسبب المكان " عائشة المشلولة" والشخصية المستسلمة الحالمة " الشيخ مفتاح".

واتسم عنصر المكان الضيق على غرار الطاهر وطار وخلافا لعبد الله العروي، حيث لم تخرج الأحداث من فضاء القرية الضيق، فالقرية بالنسبة إليه هي

قبيل الثورة، وهي جوهر ثورة الحركة الوطنية "وجهة نظر أيديولوجية" التونسية، حتى وإن كان الانتقال إلى تونس "حليمة" بمثابة شحن وتطوير وترسيخ الفكرة عند أبطاله، إلا أن عنصر المكان يظل مغلقا، لا يتيح القدرة على استغلاله استغلالا كافيا حامل أيديولوجيا ولعل هذا ما يفسر سقوط الأديب في تلك الأجواء الرومانسية عند وصف المكان التي أثقل بناء النص في كثير من الأحيان (109)، ذلك أن الوصف المكاني المبالغ فيه والذي تحول إلى مادة روائية مهيمنة، أدى دورا عكسيا لما كان يجب أن يقوم به، " فالوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري يحدث القطيعة مع مفهومه كديكور" (110)، فلو استطاع الأديب التوفيق بين الأيديولوجي والفني، وتخلص من هيمنة الأيديولوجي على الفني لكان ذلك أجدى وأنفع للعملية الإبداعية عنده حتى وإن كنا نؤمن بأثر زمن الكتابة في توجيه العملية الإبداعية عموما.

0هوامش

(1) رواية عبد الله العروي " الغربة" ص 69

(2) الرواية ص 72 .

(3) الرواية عبد الله العروي " اليتيم" ص 136 .

(4) الرواية ص 149 .

(5) الرواية ص 138 .

(6) رواية عبد الله العروي: الغربة ص 27 .

(7) رواية " الغربة " ص 28 .

(8) أنظر : J.Kristeva ;Le texte du Roman, Ed:Mantan, Paris 1975p:186

(9)، (10)، (11) رواية " الغربة" . ص26 .

- نستعين ب: د. حميد لحميداني في إعادة ترتيب فصول الرواية، بعد القراءة.

(12) رواية عبد الله العروي " الغربة" . ص 36 .

(13) الرواية ص 55 .

(14) الرواية ص 57 .

(15) الرواية ص 9 .

(16) الرواية ص 120 .

(17) الرواية ص 123 .

(18) رواية عبد الله العروي " اليتيم" ص 230 .

(19) د . حميد لحميداني " الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 286 .

(20) رواية " الغربة" ص 16 .

(21) الرواية ص19 .

(22) الرواية ص 89 .

- هذه القضية اتخذت شكلا معقدا جدا وخاصة في رواية الغربة وأشكلت علينا القراءة لما اضطرنا للإستعانة بما قام به الدكتور حميد لحميداني. راجع " الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 271 . 272 . 273 .

(23)، (24) رواية " الغربة" ص 11 .

(25) الرواية ص 88 . 89 .

(26) رواية " الغربة" ص 9 . 10 .

(27) المصدر نفسه ص 12 .

(28) المصدر نفسه ص 2 .

- سنعود إلى ذلك في عنصر الزمن راجع الفصل الثاني من هذا البحث.

(29) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 32 . 33 .
(30) وأهمها الأيديولوجيا العربية المعاصرة.
(31) رواية عبد الله " الغربة" ص 12 .13 .14 .15 .16 .17 .18 .19 .
(32) الرواية ص 10 . 11 . 12 . 13 . 87 .88 .90 . 91 .
(33) رواية ص 24 . 25 .26 . 27 . 28 .29 .
* أنظر هذه القضية في عنصر " الشخصية" راجع الفصل الثالث من هذا البحث.
(34) رواية عبد الله العروي " اليتيم" ص150 .
(35) رواية المصدر نفسه. ص 154 .
(36)، (37)، (38) رواية " اليتيم" ص 156 .
(39) المصدر نفسه ص 158
(40) الرواية " اليتيم" ص158 .
(41) الرواية " اليتيم" ص159 .
(42) عبد الله العروي " الغربة" ص14 . 15 .
(43) أنظر د. حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 65 وما بعدها .
(44) المرجع نفسه ص70 .
(45) المرجع نفسه ص 72 .
(46)د . حميد لحميداني " بنية النص السردي" ص 69 .
(47) د . عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة"
(48) نجيب العوفي بمجلة " الأعلام" عدد 8 س 14 مارس 1979 بغداد ص 46وما بعدها .
(49) د . عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" ص.
(50) أنظر: J.Kristiva : Le texte du roman p : 186.
(51) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 33 .
(52) رواية الطاهر وطار اللاز ص 10 .
(53) الرواية ص 41 .
(54) الرواية الطاهر وطار ص275 .
(55) الرواية ص 276 .
(56) الذين كتبوا حول موضوع الثورة " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة،"نار ونور" د.مرتاض... الخ.
(57) وهذا ما تعبر عنه خاتمة الرواية، و هي حصيلة أحداث الرواية، وخلاصة الثورة وسبب وجود النص أصلا.
(58) راجع الجزء الثاني و الثالث من هذا الفصل.

(59) رواية " العشق و الموت في الزمن الحراشي " ص 52
(60) رولان بورناف " عالم الرواية" ص 103
(61) د . فادية لمليح حلواني " الرواية الأيديولوجيا" ص 164
(62) رولان بورناف " عالم الرواية" ص 105
(63) أنظر : J. Kristiva : Le texte du Roman:186 وما بعد
(64) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 32
(65) رواية " اللاز" ص 11

- أولى جيرار جينيت أهمية كبيرة لهذه القضية أنظر، حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي، و د. لحميداني، بنية النص السردي.

(66) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 101.100
(67) الطاهر وطار " اللاز" ص 46
(68) الرواية ص 49.48
(69) الرواية ص 13
(70) الرواية ص 14.13
(71) الرواية ص 94
(72) الرواية ص 95
(73) الرواية ص 160
(74)،(75) الرواية ص 162
(76) الرواية ص 188.187
(77) الرواية ص 223
(78) الرواية ص 234
(79) Jean Ricardou : Le nouveau roman , Ed Seul Paris 1978p :127
(80) Ibid ; p . 119
(81) حسن البحراوي " بنية الشكل الروائي" ص 32
(82) رواية " حليمة" ص 16.15
(83) الرواية . ص 17.16
(84)) رواية " حليمة" ص 48.47
(85) الرواية . ص 50
(86) الرواية . ص 70
(87) حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي" . ص 93
(88) Roland Bourneuf et Réal ouellet ; L'univers du roman , P :105
(89) محمد العروسي المطوي رواية " حليمة" ص 75.74

(90)،(91) الرواية. ص75
(92) رواية " التوت المر" . ص110
(93) المصدر نفسه. ص150
(94) رواية " حليمة" ص 33.32
(95) راجع ، ص 258 من البحث " الفقرة التي تبرز تحدي حليمة لأمها ورفضها البقاء في القرية"
(95) رواية " التوت المر" . ص12
(96) المصدر نفسه. ص 7
(97)،(98) المصدر نفسه. ص 18
(99) رواية " التوت المر" ص18
(100) المصدر نفسه. ص 99.98
(101) رواية " التوت المر" . ص 197
(102) رواية " التوت المر" . ص135.134
(103) رواية " التوت المر" . ص126.125
(104) " محمد لعروسي المطوي" إشراف عمر بن سالم. دار الغرب الإسلامي، بيروت. ط1 ، 1992 . ص 69،33
(105) راجع" اللاز1 " ص 49. 48. 46. 161. 162. 173. . وكذا اللاز II ص (39. 50. 52. 176. 177. .
(106) سنعود إلى هذه القضية في الفصل الثالث بأكبر توضيح وشمولية
(107) في الرواية " الغربة" ص 20. 21. 22. 23
(108)في رواية " اليتيم" ص 150. 151. 152. 153. 154. 155
(109) . أنظر " حليمة" ص 10. 17. 20. 36. 37. 53. 54
. وكذا " التوت المر" ص (36. 37. 38. 67. 68. 120. 121. 169. 209. 197
(110) حسن البحرواي " بنية الشكل الروائي" ص 32 .32

الفصل الثاني

بنيـــة الزمـن

للرواية زمنية مزدوجة، بل هي في الواقع العام ذات ثلاثة أبعاد زمنية:

- الزمنية المتخيلة: الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.
- زمنية تجليها: في لحظة زمنية حدثية محددة.
- زمنية قراءتها. أو كما يقسمها رولان بورناف، زمن المغامرة، زمنية الكتابة، زمن القراءة، وذلك انطلاقا من كونها فن زمني، وأن الزمن لم يبق قيمة أو شرطا للإنجاز، إذ أصبح موضوعا للرواية أو أحيانا بطلها (1)، وهي نفس التقسيمات التي اعتمدها ميشال بوتور (2).

ونخلص من هذا التقديم إلى القول: إن الرواية في شكلها العام والنهائي "بنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو بتعبير آخر. أكبر عينية وتحديدا. هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي..*ورغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية للزمن، بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنها، هي علاقة التفاعل بينهما" (3) وهذا جوهر ما نبحث عنه في هذا السياق.

إن العملية الإبداعية بصفة عامة، والرواية على وجه الخصوص، لا تنشأ من فراغ أي من خيال بحت، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة: الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية على السواء، هذا من حيث كونها عملا مؤثرا ومتأثرا، يفيد ويستفيد من المحيط، وبالتالي فهي واقعية لتناولها الواقع بكل ما يزخر به من صراعات ومتناقضات وحركية، وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر، أي أنها تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية" (4) فهي. إذن. في نهاية المطاف "شكل الزمن بامتياز" (5) لكونها الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه في تجلياته المختلفة، الميتولوجية، والتاريخية، والفلسفية، والبيوغرافية..الخ.

فقد أصبحت الرواية الحديثة كما يحددها أمين محمود العالم "تاريخا متخيلا ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي. ولم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ

الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العمقي المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات، والأحداث، والوقائع الجزئية والعامة، والذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات، وإيرادات وإيديولوجيات وقيم ومواقف"(6).

فالرواية تتميز شكلا أدبيا أساسا، بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية، تتأتى من كونه، يمثل روحها المتفقة، وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها.

ولعل هذا ما يؤكده باختين في قوله: "هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية: أولها اتسامها بالتجسيد الأسلوبي ذي الأبعاد الثلاثة Stylistie Three Dimensionqlity" وهو أمر وثيق الصلة بالوعي متعدد اللغات الذي يتحقق في الرواية. وثانيتها التغير الجذري الذي تحدثه في التماسح الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها. وثالثتهما، هي المنطقة الجديدة التي فتحتها الرواية لبناء الصورة الأدبية بناء متكاملا ومتساوقا، وهي منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة. وخصائص الرواية تلك، تتفاعل عضويا فيما بينها"(7).

وموقف باختين، في حقيقة الأمر هو محل اتفاق كبير بين الدارسين والمهتمين بل حتى الروائيين، في "كون الرواية شكل الزمن بامتياز" وكذا لكونها الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه. وقد حاولوا بذلك، مقاربة المظهر الزمني في الأعمال الروائية كل من زاويته المنهجية، ووفق رؤيته الفكرية، ومنطلقاته النظرية والنقدية.

وسنحاول تحديد هذه الإشكالية، من خلال تتبع أهم المراحل التاريخية، والمقاربات الفكرية، وأشكال التعامل مع الظاهرة الزمنية التي تحكمت فيها تصورات فلسفية وفكرية.

وبدءا نقول: إذا كانت تلك التأملات الفلسفية بشأن حقيقة الزمن قد ظهرت في فترات متتالية، وفق ظروف تاريخية، ثقافية، كان فيها الصراع على أشده بين العقل وغيره من آليات التفكير، لتستكمل مسارها عبر التساؤلات اللاحقة، التي طرحها أمثال: "كانت Kant" و"هوسل Hosse " و"هيدجر Heidger" والتي كانت تمهيدا لظهور طروحات فلسفية مثالية وجودية...الخ. فإن موضوع الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياته إلى مجموعة الشكلانيين الروس، حيث "يؤثر على الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، وما رسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية [كما يقول تودوروف] وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها" (8) أي التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. والذي يتكئ أساسا على الاختلاف القائم في الترتيب الزمني للأحداث. هذا ما يوضحه "توماشوفسكي Thomachofski" في قوله: "إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث. وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"(9).

وهم بذلك يميزون بين المتن والمبنى، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها والثاني يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل المبدع (الرواية)، ومن هنا كان تصور الشكلانيين الروس، بداية الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، ومنطلقا جادا للبحث في مكوناته وخصائصه، بهدف صياغة منهجية واضحة لتحديده داخل النصوص المبدعة ورسم الخلفيات البنائية والجمالية التي يكشف عنها.

وقد كان لهذا الموقف، والجهد البارز. الذي ظهر في عشرينيات القرن الماضي .أثر بارز في ظهور تصورات اعتمدت الثنائية الشكلانية لتقسيم السرد إلى مظهرين هما: القصة (المحكي) والخطاب (الموضوع المرسل)، ورغم أهمية هذا الجهد وجديته إلا أنه لم يستطع النفاذ والانتشار في حينه، لأسباب سنعود إلى ذكرها، كما

لم يكن هذا الجهد الوحيد في الساحة، بل زامنه وعاصره موقف النقاد والدارسين الأنجلوساكسونيين، أمثال: "برسي لوبوك Perssi Lopec" و"إدوين مووير Edouinne Moeere" وما كان لهذين الناقدين من أثر بارز في تطوير مفهوم البنية الروائية، بصفة عامة حتى وإن لم يستطيعا . بدورهما . تشكيل أو إقامة مدرسة أو مذهب نقدي في هذا المجال. فإن مؤلفاتهما كان لها أثرها البارز في لفت الانتباه إلى هذه القضية . ومن أهم ما أولياه من العناية عنصر الزمن. فقد كانت تأملاتهما في هذه القضية، وعلاقته السردية ككل. تندرج في إطار "التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به"(10) إلا أن معظم هذه الآراء وغيرها لم يكتب لها . كما سلف القول . أن تنتشر وتشكل خلية عمل موحدة، أو نافذة، إلا بعد مرور وقت طويل.

ومع بداية الستينيات . العصر الذهبي للحركة النقدية الروائية . بدأت هذه الآراء تعود إلى السطح عن طريق مجموعة من النقاد والفلاسفة في شكل مقاربات وأشكال للتعامل مع الظاهرة الزمنية حتى وإن هيمنت عليها التصورات الفلسفية أكثر من التصورات الجمالية النقدية.

ولعل من أهم هذه المؤلفات العائدة إلى السطح، نجد مؤلف جورج لوكاتش George Luckase "نظرية الرواية La Théorie Du Roman" الذي أولى اهتماما بارزا لقضية الزمن. من خلال اهتمامه بما ذهب إليه كل من هيجل Hegel"، و"بريجسون Bergsonne" . في قضية مفهوم الزمن. مع إعطائه صياغة مخالفة لما جاء في الفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر . ومن هنا يتجلى مصدر الاختلاف البارز بين مفهوم الزمن عند هذين الفيلسوفين، اللذين كانا يريان بأن الزمن هو نمط من الإنجاز، ذو دلالة وصيغة متطورة، بينما يراه لوكاتش Luckase" ما هو إلا عملية انحطاط مستمر، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق.(11)

وفي الوقت نفسه وككل العوامل المكونة لهذه البنية الجدلية التي هي الرواية، فإن الزمنية هي أيضا ذات طبيعة ديناميكية، فهي سلبية وإيجابية المعنى إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل، وهي في الوقت نفسه تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين

الروح والقيم والمطلق. فالزمن بما هو عملية تحلل وانحطاط، فهو يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والموسطة بالقيم الأصيلة في شكلها المزدوج، الأمل المتوهم، والذكرى الطوعية المجردة من الوهم(12).

وكما أن الرواية تكون جزءا من ثقافة المجتمع، وجسما مركبا من اللغات والملفوظات والعلامات، وأن الروائي هو منظم كل ذلك (13) فهي أيضا ملتقى الأزمنة في حواريتها وتقاطعاتها وتواليها (الحاضر، الماضي، المستقبل) وبالتالي فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التقايس والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إن المهم، هو رؤية وتفكير العالم، من خلال المضامين وتزامنها. والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة (14). من هذه المنطلقات النظرية بدأ "باختين Bakhtine" معالجة إشكالية الزمن، من خلال مناقشته لعالم الرواية، وهو لا يختلف كثيرا عن "لوكاتش Luckase" بل يقترب من مفاهيمه بالنسبة للرواية بنية فنية اقترابا يكاد يكون كليا. إلا أنه في موضوعة الزمن نجده يختلف معه تماما. فعنده تكون الميزة الجوهرية للعمل الروائي، وهي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إنه يعتقد بأن المهم هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين، ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يشترط الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن. فالملحمة القديمة تميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل، بينما الرواية الحديثة، تعامل الماضي بشكل مألوف، أي كما لو كان ماضيها الخاص "إن ما يحدد الرواية عند باختين، إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، وأخيرا فإذا كان الزمن الملحمي مكتملا ومنغلقا على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، ولكن الزمنين معا حسب باختين يشتركان في كونهما ليسا زمنا بالمعنى الضيق للكلمة، وإنما هما أحد مستويات الترتيب للأزمنة والقيم"(15).

وتبقى خاصية الزمن في العمل الروائي تشد اهتمام الدارسين والنقاد بالنظر إليه عنصرا محوريا (16) تدور في إطاره وضمنه الأعمال الروائية، بل إن بعض النقاد ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائي إلا في إطار الزمن، وفي إطار احترام خاصيته.

فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال، كما يعتقد "جورج بولي George Polly"، فالزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغيير، وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا، بخلاف الزمن الديكارتي، فالزمن السردي لا يكون مركبا من جواهر مستقلة أي أنه ليس زمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى رابط، وإنما تتوالى في حركة لا نهائية.. وهذا يعني في عرف، بولي، إن زمنية السرد لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلو الأخرى بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات وخاصة في المكان وإحساسها بالقوة المجهضة التي لا تنجح في تحيينها(17).

هكذا، إذن، يربط "جون بويون Jean Bouillon" فهم الزمن، بالمنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية وارتباطاتها الحاضرة إلى حقيقتها، فإحساس الشخصيات بالزمن يدفعها إلى التعامل معه وفق منطلقات فلسفية تجسدها علاقة الضرورة والاحتمال التي ترتبط بمفاهيم الحرية والقدر، فالإحساس بالوجود في الزمن هو الذي يقود إلى نمط معين من الفهم، لفهم بطل الرواية.(18)

وتبقى هذه الآراء رغم أهميتها لا تستطيع التخلص من قيد المقولات الفلسفية والفكرية، التي أطرتها، وتحكمت في فهم الزمن لدى هؤلاء النقاد لفترة طويلة، ومع ظهور المدرسة البنيوية وعودة بروز المدرسة الشكلية على يد الشكلانيين الفرنسيين، حيث أصبح عنصر الزمن مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي عند هؤلاء النقاد الجدد، بدأ فهم جديد للزمن مكونا أساسيا وبنائيا للنص الروائي يتبلور ويتضح، ويتخذ مجالات أخرى ومفاهيم لا نقول مخالفة لما سبق، بل تتجه نحو العمق وترتكز علي مرتكزات مغايرة لما كانت عليه. كما رأينا. فيما مضى.

ويأتي على رأس قائمة هؤلاء المجددين الأديب والناقد الفرنسي "ميشال بوتور Michel Boutoure" في مؤلفه الرائد "بحوث في الرواية الجديدة"(19) حيث يقدم إمكانية تقسيم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة، زمن المغامرة، زمن الكاتب، ويرى أنه كثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة

بواسطة زمن الكاتب. لينتقل للحديث عن مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي والتي يطرحها من خلال: التسلسل التاريخي الذي يسود فيه نوع من الخطية يصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطية، مما يجعلنا أمام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي يعرفها هذا التسلسل، ثم تحدث عن شكل آخر، هو الطباق الزمني الذي يجلي من خلاله العودات إلى الوراء ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) او (وبعد قليل) أو بتغيير الفصول. وبعد ذلك ينتقل إلى الحديث عن سرعة السرد ثم خصائصه، ثم خصائص المدى لإبراز الإمكانات الهائلة التي يقدمها تقطيع الزمن حسب مسافة ما، في التحليل لمعرفة أدق مميزاته وخصائصه(20).

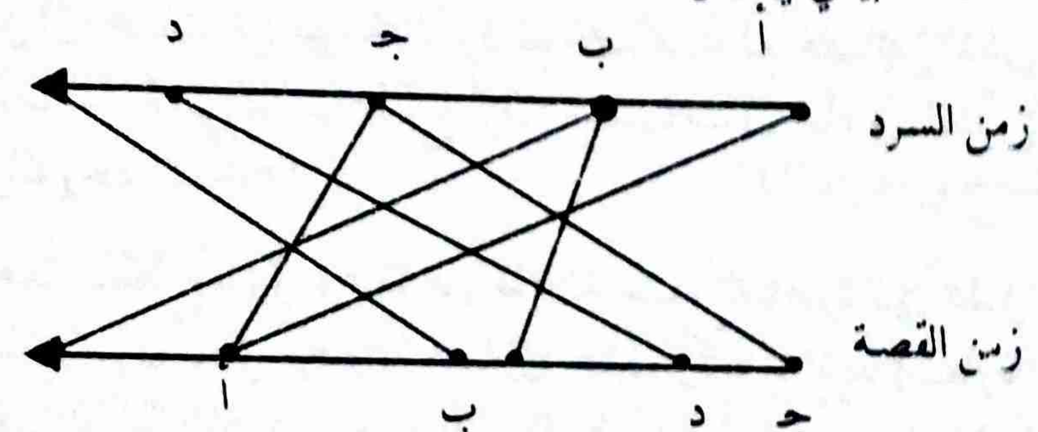
وما يزيد هذا الانقطاع بروزا وعنفا هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكاتب على تقديم سرده ككتل موضوعة جنبا إلى جنب، وكأننا به يريد إشعارنا بقوة وحدة تلك الانقطاعات في الوجود الإنساني ذاته (الأمس = العودة إلى الماضي)، (الغد=القفز إلى الأمام). (*)

وتأتي أعمال "رولان بارت Roland Berthe" وبخاصة مؤلفيه التحليل البنيوي للسرد Analyse Structurelle Du Récit" (1966) و"شاعرية الخطاب Poétique Du Récit" لتدعم ما ذهب إليه ميشال بوتور. مع تقديم تفسيرات وتحليلات كان لها أثرها البارز في توضيح وظيفة عنصر الزمن في البناء الفني للرواية الجديدة، رابطا بين العنصر الزمني والعنصر السببي، مجددا التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق ونظام (21) أي أنه ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الفعلي فهو ليس إلا وهما مرجعيا.

ويميز "جان ريكاردو Jean Ricardou" في كتابه "قضايا الرواية الجديدة Problèmes Du Nouveau Roman"، بين زمن السرد وزمن القصة،

ويضبطهما معا من خلال محورين متوازيين يسجل في أحدهما زمن السرد وفي الآخر زمن القصة ويظهر من خلال عدة نماذج إلى أنواع العلاقات تتم بين المحورين(22)

ومن خلال الشكل التالي يبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف وغيرهما من الظواهر، حيث "إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبدّ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة" (23)



وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة. وهذا ما يطلق عليه النقاد البنائيين "المفارقة" أي عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، يقال أن الراوي يولد مفارقات سردية.

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ←—— ب ←—— جـ

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ←—— جـ ←—— ب

ويتناول "جيرار جينيت Gérard Genit" الزمن، من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقاتها بالنص الروائي، مقتربا بذلك من منظور

"تودوروف" لكنه يركز بشكل أكبر على محاور ثلاثة، فنجد الترتيب الزمني للأحداث وصيغة تمثله في الخطاب، حيث يخضع الخطاب إلى شروط يفترضها طابع القص، فيلجأ إلى الاستباق الزمني يسرد أحداثا في الخطاب متأخرة في القصة، وهذا الشكل الأول يسمى سوابق "Prolepes" (24) وتخلق حالة انتظار لدى القارئ لما سيأتي به السرد فيما بعد من تطور للأحداث أو تغير في مسار الشخصية الزمنية.

أما الصيغة الثانية من علاقة الترتيب فهي اللواحق Analepses"، وتهدف أساسا إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقعين أو لرصد وضعية الشخصية في مرحلتين مختلفتين.

وبخصوص علاقة المدة "La Durée" (الاستغراق الزمني) أي المقارنة بين الفترة التي تستغرقها القصة وأسلوب تمثلها في الخطاب الروائي، فإن جيرار جينيت Gérard Genit" يقترح أن يدرس الإيقاع الزمني فيها من خلال التقسيمات الحكائية التالية:

الخلاصة Somaire"، الاستراحة (الوقفة الوصفية) "Pause". القطع "Lellipse" المشهد Scène".

وأخيرا العلاقة الثالثة: التواتر "Fréquences" تمثل شكلا آخر من دراسة درجة تردد الأحداث، والمواقف، والأقوال، بين القصة والخطاب، وضمن هذه العلاقة يمكننا تحديد الصيغ السردية التالية:

- السرد المفرد Singulatif" أي أن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن نسرد عدة مرات ما حدث عدة مرات.
- السرد التكراري "Repititif" ويكون بأن نسرد أكثر من مرة واحدة، عبر التكوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النظر والتبئير، والرواة.
- السرد المتشابه Steratif" ويحصل عند سرده مرة واحدة ما حدث عدة مرات (25) وفي آخر هذه الحوصلة نقول بأن الزمن الروائي في تعدد مضامينه واختلاف وظائفه وتشعب الدراسات التي اهتمت به عنصرا بنائيا فنيا في الرواية أصبح يشكل هاجسا لدى الدارسين والنقاد. ولم يكن غرضنا من خلال هذا العرض لمختلف هذه الآراء والاتجاهات هو القيام بتغطية أو مسح شامل

لمناحي التفكير النظري في الزمن الروائي، بقدر ما هو أهمية هذا العنصر في البنية الروائية، وكذا الاتفاق القائم بين النقاد حول وجود الزمن في النص وجودا موضوعيا لا سبيل إلى تجاهله، أي "كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب. فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها "(26).

وهكذا تبدو لنا أهمية دراسة الزمن في السرد، لكون هذا النوع من الدراسات يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النص يشكل في جوهره. كما تؤكده الآراء السابقة. بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات. الشيء الذي يدعو إلى تكثيف الجهود في هذا المجال قصد إيجاد أطر منهجية ومنطلقات فكرية وفلسفية لدراسة الزمن من خلال اشتغاله في النص الروائي العربي، لخصوصية هذا النص ومميزاته التي تميزه عن غيره من النصوص الروائية العالمية.

وبناء على ما تقدم فالغاية من هذه المتابعة التاريخية (كرونولوجيا) للتصورات المختلفة عن طبيعة الزمن الروائي وصيغ اكتشافه ودراسته عبر مسيرة زمانية هامة، إنما هي محاولة لإيجاد المنفذ بل الوسيلة المثلى للنفاذ إلى موضوع هذا الفصل (بنية الزمن في الرواية ودلالاته) وهو البحث في دلالات الزمن في الأعمال الروائية المدروسة وأثر التوجهات الإيديولوجية في هذه الدلالات أي تشكل تلك الدلالات، وحتى ينسجم هذا الفصل مع السياق المنهجي العام للدراسة فإننا سنتناول التوظيف الإيديولوجي للعناصر الزمنية سواء تعلق الأمر بالزمن الاجتماعي (الواقع الحقيقي لكتابة هذه الأعمال) الذي تؤطره الأحداث التاريخية (علة وجود هذه الأعمال) أو تعلق الأمر بالزمن النصي (جمالية الرواية كبنية فنية) واقتصارنا على هذه العناصر دون غيرها يفرضه منهج الدراسة والهدف العام منها أي ضبط الدلالة الإيديولوجية وصيغ تركيبها.

1 . دلالة الزمن التاريخي.

2 . دلالة الزمن الاجتماعي.

3 . دلالة الزمن النصي، وسنتطرق فيه إلى عنصرين أساسين هما:

أ . المدة " La durée "

ب . النظام " L'ordre "

1 . دلالة الزمن التاريخي

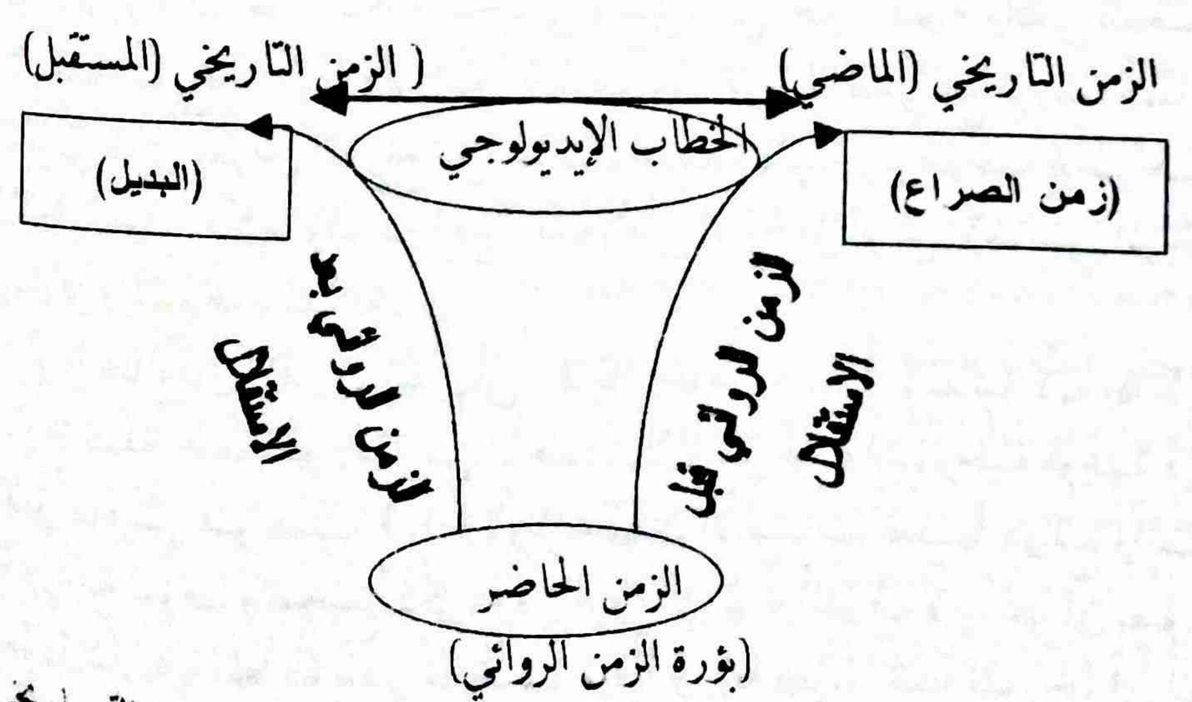
كل عمل روائي يعتمد على حدث أو قصة أو خبر لاشك أنه حدث في زمن ومكان محددين، أي أنه واقع في تاريخ، واتصال التاريخ بالأحداث، والأحداث الواقعية في مرحلة زمنية محددة هو الذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها .

غير أن انتقال هذا التاريخ إلى الأعمال والنصوص الأدبية ذات الطابع التخيلي لا يعني . إطلاقا . هيمنة الموضوعة التاريخية على السياق التخيلي، بل على العكس من ذلك، فالنص الناجح هو الذي يوظف هذه الموضوعة التاريخية على أساس أنها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طعمه وموضوعيته، ولا تعطل جماليته الفنية، أي " إن الحديث التاريخي من هنا . يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية" (27) ، وبذلك يستطيع الأديب معالجة تلك الأحداث معالجة فنية، وأكثر حرية في التحليل والتأويل، والاستنتاج وفق تطورات محددة لأنه لا يمكن أن " يتقاسم الحديث الروائي نفس الاهتمامات للحديث التاريخي " (28)، الأول اتقاني فني والثاني شمولي موضوعي "بل تتم نزوعات استدعاءاته للتخيلي والفني، من أجل احتواء واقعي للمجتمع وتاريخية المؤرخ " (29)، فصرامة الخطاب التاريخي، لا تلتقي مع مرونة الخطاب التخيلي الذي يتعرض للتاريخ من جوانب عديدة ذاتية وموضوعية يؤطر هذا الاقتراب موقفا فكريا وقناعة أيديولوجية، هي الروح بل الركن الأساسي الموجه والمغذي والمتمم لهذه العلاقة.

ومن هنا يكون الاقتراب التاريخي . فنيا . خاضعا لمبدأ الانتقائية لأنه إذا كان التاريخ بصفة عامة هو جملة من الأحداث لا يحمل قيمة أيديولوجية موجهة فإن العمل التخيلي هو عملية قراءة تأويلية لتلك الأحداث، تغذيها دوافع وأبعاد أيديولوجية للمؤلف وللمجتمع ككل، ولأن الرواية في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصور الحقيقة التاريخية المطبقة بقدر ما تجسد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أننا نستطيع القول، إن التاريخ يدخل النص الأدبي ، والرواية خصوصا من زاوية ورؤية أيديولوجية محددة مسبقا ، لدى المبدع نفسه أو الواقع العام، تسعى لتثبيت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع، أو الترويج لها ، حتى وهي تعمل على

صياغتها فنيا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فلأنه لا يتقاسم الحديث الروائي نفس الاهتمامات للحديث التاريخي(30)، وهذا ما يوضحه ميشال دو سيرتو بقوله: " التاريخ معرفة، والرواية تحليل، وهما بهذا يسلكان سبيلين متعارضين، حيث يزعم الواحد على أنه يجمع المضمون بالنص، ولكن لإنقاذ إيجابيته من النسيان، عليه أن ينسى خضوعه لواجب إنتاج ... خيال أدبي موجه لخداع الموت، وإخفاء الغياب الفعلي للوجوه التي يتكلم عنها، إنه يصنع كما لو كان متحمسا للبناء من الحقيقي، وسد الثقوب لخداع المفقود من الحاضر، إذ يسمح له في النهاية كمختص بهدف مسح علاقته بالزمن كحديث" (31)

وهذا ما يحاول هذا الفصل استجلاءه والكشف عنه، في الأعمال التي بين أيدينا، وإذا نحن حاولنا إبراز تلك الدلالات التي يساعد عنصر الزمن التاريخي على تشكلها، فإننا نجد أن أعمال كل من وطار، والعروي، ولعروسي، وظفت عنصر الزمن على شكل مثلث قاعدته الزمن الحاضر الذي يشكل بؤرة الزمن الروائي في ضوء الزمن التاريخي، من خلال خلفية إيديولوجية مسبقة، هي حاصل الزمن التاريخي (الماضي) بكل تفاعلاته وصراعاته الإيديولوجية.



وإذا حاولنا قراءة هذه الدلالات التي ينتجها الزمن التاريخي (الماضي ← الحاضر ← المستقبل) التي تكشف عن الواقع المعيش في شتى أشكاله، على أنه نتاج ماض ساده التناقض، الذي لا يمكن تجاوزه

إلا إذا نحن فهمنا هذا الماضي فهما حقيقيا. وفق بدائل النص. هذا الفهم الذي سعت تلك النصوص الروائية (اللاز، الغربة، حليمة) إلى تقديمه وفق رؤية مؤطرة إيديولوجيا. ومن خلال ذلك الفهم فقط نستطيع تلمس البديل أي الحلول الحقيقية للمشكلات التي ورثناها عن الزمن الماضي، زمن الثورة.

وإذا نحن اقتربنا من "توقيت الرواية" استطعنا تلمس الخطاب الإيديولوجي الذي ترسله هذه النصوص. والوقوف على زمنية معينة لا تخلو من خلفية إيديولوجية، تأتي عند الطاهر وطار مكشوفة لا تحتاج إلى قراءة تأويلية تفسيرية تنصهر في خضم الحماس الثوري ذي الصبغة الشمولية عند محمد العروسي المطوي.

فهذا التوقيت التاريخي الذي نراه شكلا من أشكال الاقتطاع في الزمن الإنساني لمرحلته هذه الممتدة بين بداية فترة الاستعمار، وبداية فترة الاستقلال "أي على امتداد فترة تعانق الصراعات العالمية الكبرى" (32) وبالتالي فإن المنطلق "بالنسبة لمخزون الحديث التاريخي بالمغرب العربي يتزود من الأحداث التي هزت معمارية المجتمع، جاعلة إياها أمام قدرها. وفي هاته الظروف التاريخية يصبح الروائي حامل أسماء أبطال الحرية، والصراع الاجتماعي، والوعي الوطني وتبرير الاختيارات، مما يبرز الحديث الروائي رازحا تحت مسؤولية اللحظة التاريخية"(33).

تنطلق رواية الغربة من لحظة زمنية في الحاضر، الذي هو في الحقيقة نتاج الزمن الماضي، بكل أحداثه وتدخلاته، في شكل صراعات وصدامات كانت تختفي. زمان الثورة. وراء ستار العدو المشترك واليوم "أنظر إلى هذه المدينة ماذا جد فيها منذ خمس سنوات سيأتي غدا ويجدها كما تركها نائمة تافهة. منذ قليل كنا حول آلات الإذاعة نلتقم الأخبار واليوم ننتظر راجعا نستفسره. منذ قليل كنا عاجزين عن أخذ الأمور بحزم. وأن نشارك في الحدث. واليوم هذا الشرطي يلعب الكارتة. ونحن نمشي في الأزقة ليلا. وممثلو الحركة يتخاصمون فيما بينهم والباشا نائم ليلا ونهارا بين نسائه. وبين المشتكين..."(34)

هكذا تتعمق اللحظة التاريخية وتتوسع، تتخذ أبعادا شاملة للنشاط الفردي والاجتماعي. المشحون بطاقة رمزية يستحيل معها الحديث عن الزمن قيمة محايدة. فلحظة الحاضر الذي يرصد من خلالها الكاتب العواطف، والحالات النفسية للأبطال "إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح، لا

يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك، غير هذه الفرصة، لتذكرهم، والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم.. فهم ككل ماض يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام.. لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا، أنانيين نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة..

علق الشيخ الربيعي في نفسه، على ما التقطت أذناه، من تأوهات شيخين يقفان أمامه، وعجوز أرمل، تقفان إلى جنبه، ثم سرح بصره الذابل في الصف الطويل أمامه..

إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا البرانس مهلهلة رثة، متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة والأوجه زرقاء جافة.. ليس لنا من الماضي إلا المآسي.. وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار.. وليس لنا من المستقبل إلا الموت.. تتآكل كالجراثيم، وليس غير.. إيه، إيه الله يرحمك يا لسبع، كنت وحدك عشرة رجال. الله يرحمك يا قدور ولدي، ويوسع عليك.. ".(35).

وتكون بذلك مدخلا منطقيا لسرد أحداث الماضي ووقائع سابقة قصد الاستدلال بها عن واقع الحاضر "كان عليها أن تسارع بمسح ما انحدر فوق خدها من دمع.. دمع في حرارة الجمر، وحرقة الألم، ولكن يدها لم تستطع أن تمتد لتجفف هذا الدمع المنهمر اللافح.

وكان عليها أن تجيب. ولو باقتضاب. عن سؤال حائر تائه، سؤال ابنتها حليمة، ابنتي حليمة.. يا لها من مسكينة! كيف مات أبوها؟.. زوجي أحمد، كانت تسائلني متلهفة حائرة.. لماذا قتل أبي يا أماه؟ لماذا ذهب ولم يعد؟.. لم يعد كما عاد أبو سعاد وخديجة.. لماذا لم أعرف هذا الأب الذي أنسب إليه؟.. حتى صورته لا تملكينها يا أماه؟.. مسكينة حليمة كانت تسائلني عنه.. حتى هذه المرة لم أستطع إجابتها... أن أبين لها من أبوها وكيف مات. رباه!.. لقد كتب علي أن أشقى بموته، وأن أشقى بالسؤال عنه من ابنتنا حليمة.. لم تمهل الأقدار

أباها حتى ترزق بأخ أو أخت ... كانت وحيدة.. ومن يدري؟ . . لعل ذلك أحسن. ماذا أكون لو كان معها أخ أو أخت؟..." (36).

وبذلك نجد هذه النصوص (الغربة، اللاز، حليمة) تقف عند هذه المرحلة الحرجة لتكشف عن مضمونها التصادمي، الذي هو في الواقع امتداد ومحك لصراع الأقطاب، الذي كان متوازيا، أثناء النضال ضد المستعمر؛ أي حين كان المجتمع المغاربي يبدو متماسكا ومتلاحما حول فكرة النضال. كما لا ينبغي أن ننسى ان هذه الأعمال الأولى، لهؤلاء الأدباء كتبت بعد فترة الاستقلال بسنوات. ولكنها لم ترق إلى مستوى تلك اللحظة السعيدة، لحظة الاستقلال، التي انتهت إليها أحداث الروايات، ولم تكن إلا ولادة لشقاء من نوع جديد، ليس شقاء متعلقا بمحاربة المستعمر ولكنه شقاء متعلق أولا بطبيعة اللحظة التاريخية، وما آل إليه النضال ضد المستعمر من خيبة وخواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية بعد الاستقلال. وثانيا إنه شقاء متعلق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغاربي بالآخر، وبالنسبة للأنا المأزومة، وكذا بالنسبة للآخر المحلي (الرجعية والاقطاع) (37)

فبالنسبة لـ " عبد الله العروي " تبدو علاقة الآخر كحضارة متقدمة ومتطورة تستطيع أن تتحداه في شتى المجالات، بينما تتجسد هذه العلاقة عند وطار بين الأنا المقهورة، وقوى الظلام من رجعية وإقطاعية محلية عميلة للآخر (الغرب بالأمس واليوم)، وهو الموقف نفسه نجده عند " محمد لعروسي المطوي ".

وبالعودة إلى التأويل الزمني من خلال الاستذكار الذي تنطلق منه هذه الأعمال، والذي لا تحدده فترة بعينها، تعود إلى وقائع تاريخية تارة تكون محددة بمدة معلومة، كما هو الحال مع رواية " حليمة " التي تبدأ أحداثها بفترة قبيل الثورة التونسية وتنتهي برجوع المجاهد الأكبر " في غرة جوان 1955 استيقظت حليمة عند طلوع الفجر واتجهت إلى ميناء حلق الوادي تترقب مع مئات الآلاف عودة المجاهد الأكبر لحبيب بورقيبة إلى أرض الوطن، وتابعت حليمة ركب الزعيم إلى ضاحية قرطاج وهي تهزج وتزغرد فرحا بالنصر، وابتهاجا بالحرية والاستقلال" (38).

وتارة أخرى تكون غفلا من أية إشارة دقيقة لا في البداية ولا في النهاية " إنه عندما تستيقظ يااللاز، أروي لك كل التفاصيل، وستحدثني بدورك عن تفاصيل

استشهاد قدور ابني، إنك الآن أفضلنا جميعا يااللاز، لأنك لا تحس بشيء لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة.. ما يبقى في الواد غير حجارو" (39) وقد تحتاج إلى إعمال الذهن، وممارسة التأويل لتحديد تلك المدة" وعلى باب مسجد الزيتونة يقف شعيب، ويرتفع صوت قراء الحزب بعد صلاة العشاء (قد سمع..) فيجلس على الأرض بعد ان هم بالخروج وشفتاه تتمتمان، أي علم ينفع، أي شيخ يقود إلى النجاة، ثم يأخذ حذاءه ويرجع ليقضي الليلة بين أساطين المسجد" (40).

وهكذا يصبح التوظيف في هذه النصوص الروائية يحمل طابعا انسيابيا باتجاه الماضي، منطلقا من لحظة محددة في المستقبل، ليعود إلى تلك اللحظة بعد استعراض أحداث تاريخية بعينها، من خلال منظور خاص ودال، مع الاستغناء واغفال جوانب أخرى، بالسكوت عنها تارة، وإظهارها على أنها السبب والعلة الحقيقية في تلك النهاية، وذلك المآل، الذي انتهى إليه المجتمع، وتنعت على أنها السبب في مأساويته، وتأزم الواقع تارة أخرى. عندما يصبح الجنون وفقدان الذاكرة نعمة بالنسبة لصاحبها " إنك أفضلنا جميعا يااللاز لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة" (41) وترفض المرأة أن يكون لها أولاد لأنها تخشى المستقبل، وتتألم بمأساوية الحاضر" ماذا أكون لو كان معها أخ أو أخت" (42). ويفضل الرجل الفرار من زوجته وبيته، ويفضل المبيت خارج البيت بحثا عن التوازن الذي فقده بسبب وطأة الحاضر" ويرجع ليقضي الليلة بين أساطين المسجد" (43) إنه " شعيب " مجاهد الأمس وضحية اليوم.

وهذه الانتقائية، توظف في هذه النصوص عبر التاريخ لبناء أفق أيديولوجي بطرق متفاوتة بطبيعة الحال. مستعينة بمجموعة من الإشارات المرجعية المتجسدة في المجتمع ومساره (حاضر / ماضي) فيغدو بذلك التخييل مواجها لتحديات الأدلجة والتأرخة على حد قول " نبيل سليمان" (44). تتحدد الإشارات المرجعية التي ينفتح عليها الزمن التاريخي في مجالين. كما أشرنا سابقا. لقصد التأرخة لمرحلة محددة من تاريخ المنطقة وما تخلل تلك الحقبة الزمانية من أحداث سياسية وتصادم أيديولوجي، يصل في بعض الأحيان حد التصادم الجسدي والقتل* الأمر الذي يؤكد دور العنف الثوري بالتاريخ، لأن مصالح طبقية كثيرا ما تتأكد بواسطة العنف الأكثر حدة(45).

هذه الأحداث كما تقدمها النصوص الروائية هي التي تؤدي إلى أوضاع اجتماعية، ترصدها من خلال رؤى ووجهات نظر مؤطرة فكريا وأيديولوجيا. وسنقف بشكل موجز عند كل نص على حدة، لاختلاف هذه الرؤى في الجزئيات والخصوصيات وفق كل قطر، ووفق الظروف والملابسات التي أحاطت هذه الفترة والمرحلة التاريخية.

يهيمن الخطاب الواحد على أحداث رواية " اللاز "، وتتجلى منذ اللحظة الأولى؛ الغاية المنشودة من العمل الروائي لدى كاتبها، حيث تفسر المأساة وخيبة الأمل في واقع الناس (بعد الاستقلال مباشرة) بسبب واحد جوهري، هو الحرب التحريرية التي خاضها الفقراء والمساكين، كـ"حمو" وزيدان، واللاز وقدور والفرحي ورمضان الكابران وقد عذبتهم واستشهد منهم الكثير، لكن في نهاية المطاف استفاد من هذه الثورة بعطوش وأمثاله. فالرواية " تروي بين البداية والخاتمة مشهدا تاريخيا مقيدا بالأمس، تروي التاريخ من وجهة نظر المضطهدين، والخيال المهزوم يضيف إلى الوقائع أشياء، لا تعترف بها الوقائع بالضرورة" (46)

فالقناعة الايديولوجية تؤكد أن "القتال من أجل الاستقلال الوطني لا يحقق معناه إلا إذا كان فعلا تحرريا شاملا، والممارسة المتحررة هي بدء الاستقلال وضامنه، فإن وصل الحديث إلى الثورة بدت حلما جميلا لا نعرف موعد وصوله إن كان ذلك الموعد زمانا"(47).

والقناعة الأيديولوجية هي التي تؤطر الوعي الشعبي وترمي به في حقل الغريزة الطبقية، التي تشير في البدء إلى ما تريد " الفلاحون ، وأبناء الريف، والقرى الصغيرة، كلهم حذرون، وأشباه ذئاب في نظرتهم للحياة. . خاصة هذه الحياة الملآى بتناقضات الانتقال من البداوة المحضة إلى شبه التحضر والمدنية. وهم لا يهضمون، أو يتقبلون جديدا، إلا بعد عجزهم عن مقاومته. . لا يطمئنون إلا لأنفسهم، وخططهم، وكل ما عدا ذلك لا يخلو من الخداع أو الانخداع. . وقدور الذي لم يدخل القرية، إلا منذ ثلاث سنوات، منتقلا مباشرة من المحراث، والقمح، والشعير والحقول إلى الميزان والشاي والسكر والتوابل. فلسفة لم يطرأ عليها أي تغيير أو تبديل، إنها تطورت في نفس الأسس. . (48) "وساد بينهما صمت طويل، كانا أثناءه يفكران في الجبرية، حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، بؤس،

وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه، وهذا العمل ليس سوى الثورة، ليس التمرد على الأسياد، على كل شيء على هؤلاء الأسياد الذين. كما يقول أخوه زيدان. لم يفهموا، ولا يريدون أن يفهموا إلا أمرا واحدا، هو مصلحتهم.. مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس.. بل تقتضي أن لا يكون لأي أحد عداهم مصلحة ما.. هكذا خلقوا يقول زيدان.."(49)

"بينما قدور يرى أن الحرب تعم يوما بعد يوم، وفرنسا يقوى تكالبها يوما فيوم، ولا أحد يستطيع أن يظل محايدا يواصل عمله في الدكان أو في غيره، دون أن ينجو من تهمة التعاون مع أحد الطرفين.. لقد انتهت كل معالم الحياة العادية، أو تكاد.. بل لقد سقطت المرآة وتطايرت شظايا.. رغم أنه لا فائدة من الالتحاق بالثورة، فإن الالتحاق بفرنسا فيه خسارة"(50).

ويصبح الفرق حينئذ بين الطبقات الاجتماعية بارزا واضحا "لا أنا ولا أنت الظروف تغيرت، أنا فقير جدا، أقل من الفقر.. وأنت متوسط الحال، بل غني، دكانكم يعمر شيئا فشيئا، وأرضكم صرتم تفلحونها وحدكم، بعد مدة تشترون شاحنة، وبعد مدة أخرى تشترون جرارا، وتكبرون، تكبرون حتى لا يبقى في إمكانكم تمييز من تحتكم.. نحن لا شيء يربطنا بالماضي، وأنتم لا شيء يدفعكم إلى المستقبل، ولم يبق بيننا إلا رابط واحد، هو الحاضر.. هذا الحاضر الذي أتعاون وزيدان أخي، وكل الفقراء على صنعه، والذين تريدون أنتم أن تبقوا متفرجين عليه.. بعضكم يتفرج والبعض الآخر يعمل على عرقلته وهدمه!"(51)

وإذا حاولنا رصد القناعات الإيديولوجية ذات الإشارات التاريخية في كامل نص الرواية فإننا نجدها موزعة بشكل فيه كثير من الذكاء والقدرة الفنية، على كل ثنايا النص من البداية إلى النهاية، ويمكن تفسير هذا التواتر الفكري وطريقة توزيعه بالأهمية القصوى التي تعطيها مثل تلك الإشارات الفكرية، ومدى إصرار الأديب على تثبيت متعلقات خطابها لدى المتلقي، الذي سوف ينتقل بخياله إلى الفترة الزمانية الممتدة إلى ما قبل الثورة والظروف المؤدية إليها. والتي يحددها النص. كما سبقت الإشارة. سواء بالتصريح المباشر أو التلميح الضمني، حيث تسعى كل فئة

اجتماعية لطرح أفكارها وتبرير منطلقاتها (حمو، زيدان، قدور، الشيخ، وحتى بعطوش قبل التحاقه بالثورة)*.

وقد فسح سياق النص المجال أمام إشكالية ظلت قائمة إلى حد الساعة، قضية الحزب الشيوعي ودوره في الثورة، وإشكالية الموقع، بينه وبين جبهة التحرير الوطني. وتلك أطروحات إيديولوجية استفادت من "التوقيت الزمني"(52) الذي طرأ على الوضع السياسي والاقتصادي في الجزائر المستقلة.

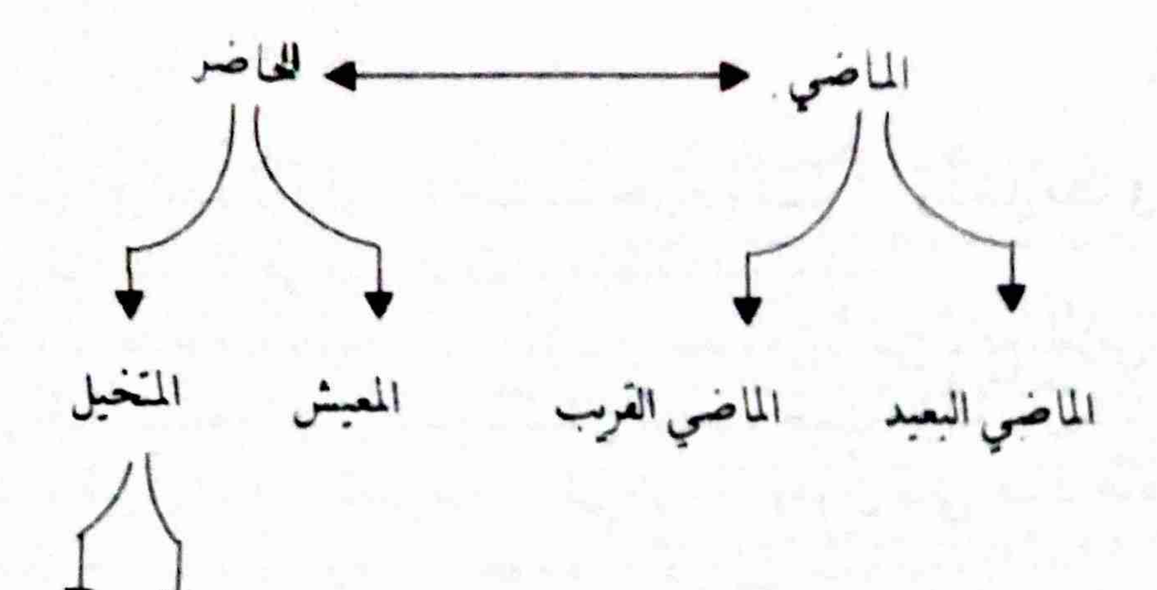
لقد شكلت الإشارات التاريخية المتمثلة في تلك الصدامات التي وقعت أثناء الثورة بين التوجهات السياسية المختلفة وجبهة التحرير الوطني القائد الأوحد للثورة، الرافد الحقيقي الذي غذى أحداث الرواية بكل خلفياتها، حيث استحضر الكاتب لغات اجتماعية متعددة. على حد قول باختين. والتي كانت بمثابة مؤشر دال على طبيعة الأفكار والتوجهات الإيديولوجية المتصادمة، واختلاف بنايتها وطموحاتها وخلفياتها.

ومثل هذه التضادية (مرجعية النص) تثري دلالة الزمن التاريخي الذي يحمل معاني الاختلاف والتعارض والتباين الفكري العقائدي في المجتمع ويجسد حلم التغير الذي يراود الفئات الأكثر معاناة في المجتمع ومن يتبنى طموحاتها من المثقفين، وإذا كنا نبحث في المؤشر الإيديولوجي الذي يمكن استخلاصه من توقيت النص الروائي، نقول بأن الوقائع والأحداث والمواقف التي تتضمنها اللحظة الزمنية هي التي تحدد بنية هذه الأخيرة وتصبغها بخصائص، وتمنحها صفة التميز والتفرد والاختلاف. كما أن إدراك العلاقات الواقعية وتموقعها في سياق الزمن هو الذي يحدد الصيغة التاريخية ويمنحها استقلالها لأن تاريخا بلا أحداث، بل أسماء، ووقائع سيكون بالغ التجريد...(53).

وإذا كان "الطاهر وطار" قد اختار هذا السبيل والتقنية، في توظيفه لعنصر الزمن التاريخي، فإننا نجد "عبد الله العروي" يسلك مجالا لا يبتعد كثيرا عن مسلك "الطاهر وطار"، وإن كان يختلف عنه في عنصر المواجهة. بينما يجعلها "الطاهر وطار" مصادمة دموية يقف بها هو عند حد الأحاسيس والمشاعر المأزومة ضمنيا، وما كان لذلك التأزم من آثار سلبية على بنية المجتمع المغربي الذي تصوره الرواية تواقا إلى لحظة الانفراج "ومع أن الرواية بناء في الماضي على شكل إحالات

إلى سنوات الحرب العالمية الثانية، فإن الفترة القريبة من الاستقلال هي موضوع الرواية الأساسي والأبطال الذين ينسجون العلاقات في هذا العمل يجمعهم الشعور بالخيبة التي ولدتها في نفوسهم هذه الفترة، إذ أنها كشفت عن فراغ قاتل"(54) نتيجة لتلك التناقضات التي انبنى عليها الماضي الثوري "أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال، الآن المشكلة مشكلة حضارة، لا مشكلة سيادة أو قيادة، لكن الحضارة لا تؤخذ كما يؤخذ هذا الكأس... لابد من وقت ووقت طويل لماذا إذن التشاؤم ولماذا هذا العناء؟ ومن غيركم طالب بالسيادة قبل كل شيء؟ الآن أنتم أسياد، فماذا تبغون من وراء ذلك، كنتم تدعون أنكم مع الجم الغفير وإن أخطأ. وهذا الجم الغفير اليوم مع ولاة الأمور. لماذا انقلبتم اليوم تفضلون الإنعزال، أم تقولوا أن الانعزال برد قاسي لا يطاق"(55). هكذا يفضح الحديث الروائي، الوعي الشقي بحضارة متعطلة، لا تتوقف عن عنادها في التعليم والتأكيد. وبالطبع. كما يقول "السعيد علوش". فالحديث يكشف عن أماكن الأشعة والخطأ لكنه لا يملي الحقيقة "لكل سؤال وقت معلوم: سيأتي عهد ينفسح المجال لكل سائل، لكل سؤال، لكن هذا العهد لم يحل بعد، فأبواب السماء مقفلة ولا ملك يرفع الدعاء"(56). وهكذا يتضح من الوهلة الأولى أن بنية الزمن التاريخي في رواية الغربة تأتي على شكل تواتري، تتسلسل حلقاته في شكل دائري كثير التعاريج (حاضر/ ماضي/ مستقبل).

فالمرجعية التاريخية موظفة بشكل سيكمل ماضي المجتمع المغربي ببعديه (البعيد والقريب) ويكشف من خلاله جدلية مغلقة داخل الذاكرة المأزومة "هي الأمور كما تقع... لا يمكن العناد والشعب متأخر جدا... ماذا تريدون أن نفعل؟ لا يمكن أن نتحكم في الزمن، بل نحن
عبيد الزمن، أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال"(57).



إن الرواية، باعتمادها هذا العنصر (الزمن التاريخي)، لا تقف فحسب عند هذا المستوى من تصوير خيبة الأبطال، والتي ليست سوى انعكاس لخيبة آمال عريضة لشرائح اجتماعية بكاملها كانت تسير في ركب النضال دون أن تعي حقيقة اللعبة التاريخية كما يؤكدها سعيد علوش بقوله: "أن الشقاء بالتاريخ إذ لا يتحرر الإنسان، إلا بتحرر التاريخ، كدائرة وضع تنظيراتها كل من ابن خلدون وسينجر في قوانين لا تفقد دلالاتها بالنسبة لدائرة الروائي" (58). "في نفس هذه الغرفة عندما رجعت المياه إلى مجاريها، وكثرت الإشاعات وأسفر الحاضر عن أبعد الآمال، وذهبت الوفود تهنئ بسلامة العودة، أحسست إحساسا قويا أن السير سيتعثر، وقلت للعم آنذاك، إننا كهذا الطائر قفز من المراح إلى الغصن وهم أن يطير إلى السطح، لكن خيطا دقيقا يمنعه من الوصول إلى بغيته، كذلك نحن مقيدون بخيط حريري لا يرى، نحن أحرار طلقاء بين حدود لا يجوز لنا أن نتعداها" (59).

وبهذه التوظيفات لعنصر الزمن التاريخي والتي تتخذ شكل القاطبية، يصل بنا الروائي إلى الهدف المنشود، أي تقديم البديل وعليه يقترح "عبد الله العروي" الحل الذي يراه في الآخر، ذلك الآخر الذي كان سبب هذا التخلف وهذه المعاناة والتأزم الذي يحيط بالمجتمع المغربي سواء أثناء الاحتلال، أو بعد الاستقلال، وسند الأديب في هذا اللجوء هو كون "أن مبدأ الوعي الذاتي لا يتنافى مع ما يمكن أن تستمده الذات من الخارج، مهما كانت في قرارة كل إيديولوجيا مدلولات طبقية، فإن الإيديولوجيا العربية على الخصوص ليست بالضرورة مرتبطة ببنية المجتمع العربي، لأن

فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تستثيرنا، وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا، تلك هي البنية الاجتماعية الطبقية الغربية"(62).

وهذا ما تفصح عنه ماريه، عندما فكرت في الهجرة هروبا من الواقع المغربي، لأنها لم تكن مستعدة لتعيش أزمة مركبة في بلادها. حيث الخيبة التاريخية، والتخلف "قبل أن أسافر لم يتحقق لدي إلا شيء واحد، وهو أن بقائي هناك عاد مستحيلا، حاولت مرارا، وها أنا أرجع مثلك يا لارة إلى المدينة النيرة"(63)

يضعنا الأدب أمام زمنين تاريخيين، (زمن الاحتلال ⟷ زمن الاستقلال) يقابلها موقفين فكريين (التمسك بالأنا كما هي ⟷ اللجوء إلى الآخر لإنهاء حالة التخلف)، فالرأي الداعي إلى التمسك بالأنا، والذي يقف موقف الرافض للجوء إلى الآخر، يقف في مواجهة الاتجاه الثاني ويختلف عنه جذريا سواء في أسسه الفكرية والثقافية أو رؤيته وتصوره للواقع وآفاقه المنظورة، ويرى في التشبه بقيم الماضي، الاستمرار والحياة، والهروب نحو الغرب هو الانقراض والضياع (شعيب، والد إدريس. . .) بينما ترى ماريا، بأن التشبث بالماضي مغالاة وتعنتا، ودفاعا عن صيغ نظرية وهمية واهية لا تنفع صاحبها في الظروف التي يمر بها المجتمع.

إن رأي "ماريا" وموقفها من هذا الواقع، يشكل رؤية واضحة، تجسد خلفية فكرية وموقفها من الزمن التاريخي ككل (رؤية العالم) مما جعلها تقف في الاتجاه المقابل لإدريس، إذ تختلف معه في الرأي، ويسهم هذا الاختلاف بين الموقفين في تكريس الاختلاف والمغايرة التي عمل الاقتطاع في الزمن التاريخي على توضيحها من خلال الإشارة التاريخية " للغرب " بكل تناقضاته واختلافاته.

ولتحديد ذلك وظف الأديب مجموعة من الشخصيات تختلف في الرؤية والفكر، لاره. عمر. يوليوس، الفتى الإسباني لتعميق دلالة الاختلاف التي تمثل الرؤية إلى الخلف " Rotroviseur " وفي الوقت نفسه توضيح الحاجة إلى ذلك الاختلاف لأن اللجوء إلى الغرب - في النهاية - من خلال هجرة " مارية " المغربية إلى باريس والتقائها بـ " لاره " المهاجرة من أوروبا الشرقية - هي أيضا - تكشف عن مفهوم أيديولوجي محدد، وهو في النهاية موقف الأديب نفسه من الغرب، والذي يقدم هنا كمشروع لإنقاذ الواقع مستقبلا.

في حين نجد " محمد العروسي المطوي " يقف من الغرب موقفا يكاد يناقض الوقف السابق، نظرا لهيمنة الخطاب التحرري الانفعالي. الاحتفالي بلحظة النضال المشرقة في الزمن الماضي على الموقف الروائي، حيث أصبح عنصر الزمن التاريخي . من حيث هو بنية مساعدة على انسجام الخطاب الروائي. وسيلة أساسية لتجسيد موقفه من الواقع وبالتالي أصبحت الفكرة التي يكشف عنها الخطاب الروائي هي التنديد بمظاهر التوسع والهيمنة التعسفية التي يقوم بها الآخر (المستعمر) وبذلك يتحقق من الناحية الفنية التقاء الخطاب الروائي بالخطاب التاريخي من ناحية، والوظيفة الإيديولوجية بالخطابين من الناحية الثانية (الصراع الطبقي) .

وانطلاقا من هذا الموقف، تصبح معاناة المجتمع التونسي مضاعفة: المستعمر من جهة، والاقطاع والرأسمالية المتعفنة المحلية من جهة أخرى، ((أقام شيخ القرية مأدبة عشاء لثلاثة من الجندرمة بخير؟ إنهم جاءوا إليه إثر صلاة العصر... كل الناس خائفون من هذه الزيارة وهل يأتي الجندرمة بخير؟ إنهم جاؤوا إلا لأمر، أمر يصيب واحدا من القرية أو جمع غرامات... إعتقالات... تجنيد ... نعي جندي ... ما كان نزولهم إلا مصائب تتوالى...

أخبر الشيخ "محمد" أنه قرأ في الجريدة أن المراقب المدني سلط غرامة مالية كبيرة على سكان منطقة سوسة؛ لأن بعضهم قطع عشرة أعمدة من حاملات أسلاك التلفون. .)) (64) وما ترتب عن ذلك من تشكل للوعي المحلي من رفض للهيمنة ومقاومتها. وبذلك يجسد الأديب دور وظيفة الزمن التاريخي، الذي يشتغل كموصل؛ أي إلتقاء الأديب بالقارئ، ومن خلاله بالمجتمع، قصد تنويره، وتحريضه ضد العدو، لمناهضة تلك المظاهر وهو ما يؤمن به أبطال الرواية، بل الأديب نفسه. كما يتجلى ذلك من خلال أحداث الرواية، بل أعمال الكاتب كلها. ويؤكد ذلك، رغبة الأديب الملحة في الالتقاء بقرائه، لإيصال خطابه السياسي، وبذلك. فقط. تكتسب هذه الأعمال طلائعيتها. حتى وإن طغى عليها طابع التعليمية في بعض المواقف.

فالأديب يؤمن بعملية التواصل بين الفئة الطلائعية المثقفة والشعب، غير أن ((الإتصال هو كتابة علاقات الواقع بشكل تدعو فيه إلى هدم هذه العلاقات... والهدم دعوة إلى الفعل، والاتهام دعوة إلى البحث عن بديل، والفعل يستدعيان الحركة ...

يتبع الأديب الطليعي مفهوما جديا شاملا للعالم، أو شكلا جديدا من الاقتراب من العالم.)) (65) وبذلك تقطع الجدلية المادية، كمنتج، الطريق أمام كل الصدف وهيمنة الآخر، وكل مغامرة تحدث خارج التاريخ، ولعل هذا ما يفسره ميل الخطاب الروائي، إلى التصويرية الوصفية، أكثر من ميله إلى التخيلية (66) فما أتعسها من لحظة، كان الفصل ربيعا في بدايته.. أخذت الطبيعة تتفتح عن أجنتها، عن زهورها وبراعمها.. كانت تفوح بعطر الحياة.. لم أعرف حقيقة الربيع إلا مرة واحدة.. كم مضى من ربيع، وأنا عذراء في ريعان الشباب وبهجته؟ وكم مضى من ربيع وأنا أرملة محرومة. أما ذلك الربيع الذي كنت فيه حبلى بحليمة، فربيع وحده. كان ربيعا ممتازا. هل كان ذلك لانني كنت حبلى بحليمة، وأنني سأتفتح عن برعم كما كانت الطبيعة حبلى بأسرار الحياة؟.

ولكن أي ربيع كان؟ كان شؤما ونحسا. كان ذلك يوم خميس عندما اقترحت على زوجي أن نؤدي زيارة لابنة خالتي في المزرعة، ومررنا في العودة بضيعة المعمر. كانت رائحة الورد تزكم الأنوف، فاشتهيت وردة.. تمنيتها وأنا حبلى، وحاول أحمد أن يأخذ لي وردة. واستأذن. فعلا. حارس البستان.

ولكن الجلف كان فضا غليظا. فامتنع بعنجهية وعنف. وتابعنا السير إلى المنزل. لكن أحمد كان يزمجر كامل الطريق يكاد يتميز من الغيظ، لقد قال للحارس أن امرأتي حبلى، اشتهت وردة من البستان، لكن الحارس رفض بإصرار وفظاظة، واحتدم أحمد. واشتد أوار غيظه وهو يقول: أنذال لصوص، إنها أرضنا، ملك آبائنا وأجدادنا، اغتصبوها بخسة ونذالة، آه، آه، لو تمكنني الأقدار من الانتقام..)) (67).

ويأخذ الصراع بين الأنا الوطني. والآخر الدخيل، شكله التصادمي الحاد. عندما يكشف الآخر عن نيته التوسعية، ورغبته الاستغلالية ((كان نصيبي الطرد والإبعاد عن مدينة بنزرت، بدعوى أنني لست من سكانها؛ فعدت إلى مدينة ماطر أبحث لي عن مأوى، بعد أن إفتك المعمرون أرض أبي وجدي.. وبعد سنوات من التسكع والتشرد استقر بي الحال في الكوخ الذي سمعت خبره قبل حين)) (68) مستغلا في ذلك القوانين التي تخولها له هيمنته، أو ملتجئا إلى الحيل المختلفة. ((إسمع

يا سي أحمد ، أوراس أولادي سوف أطلب من السيد المراقب أن يمنحك وساما جديدا في عيد 14 جويلية القادم.

. مرسي. مرسي. يا مسيو جوزيف، كونوا على اطمئنان. إنني في خدمتكم دائما ...)) (69)

إن المواقف التي تضمنتها اللحظة الزمنية هي التي تحدد بنية الأخيرة، وتسبغها بخصائص تمنحها صفة التميز والتفرد والاختلاف. كما أن إدراك العلاقات الواقعية وتموقعها في سياق الزمن، هو الذي يحدد الصفة التاريخية، ويمنحها استقلالها، كشواهد تاريخية ثابتة في مسار السيرورة الاجتماعية، عندها . فقط . تتحول هذه الشواهد إلى قيم فكرية ترمز إلى مرحلة من مراحل الحياة الفكرية، والأيديولوجية، وتغدو نقاط استقطاب واهتمام تعتمد كعناصر للتأرخة للزمن الجماعي الذي يقصي ويتمايز بأحداث الحياة الاجتماعية فقط. (70)

((فالكاتب حين يرسم واقعا اجتماعيا، لا ينجح في رسمه إلا إذا تملك الوعي الأدبي الموائم، أي تعرف على المستويات الأدبية المحايثة للواقع الاجتماعي)) (71) وافا من الأحداث التاريخية. وهذا ما حاولت أن تقوم به هذه الأعمال الروائية، تقترب منه كثيرا عندما يهيمن الهاجس التاريخي في ضوء الصراع الطبقي الذي يبقى في كثير من الأحيان أسير الرؤية الفكرية المؤطرة أيديولوجيا لدى الأديب.

2. دلالة الزمن الاجتماعي

إن هذه الأعمال الروائية تصور واقع المجتمعات المغاربية بعد الاستقلال، أي بعد خروجها من مرحلة الاستغلال، ودخولها مرحلة البناء والتشييد وهو زمن يحيلنا بشكل مباشر على دلالات تستقطب قيما جديدة، تقوم على صراع ثنائي القطب (مخلفات الزمن الماضي / قوى التحرر التي ساهمت بالأمس وبإخلاص في تحرير البلاد من العدو الدخيل، وتسعى اليوم جاهدة في تحديد سيرورتها التاريخية، وفق تصوراتها المنهجية والفكرية) وهي دلالات لا تختلف عما أشرنا إليه عند تناولنا دلالات الزمن التاريخي، وهذا لا يعني إطلاقا، خلو هذه النصوص من تلك الدلالات، وإنما دلالة الزمن الاجتماعي تبدو أكثر وضوحا ، وتأخذ حيزا أكبر في سياق النص، سواء عند العروي أو وطار أو المطوي. فهي تحاول أن تنطلق من خلال إدراكها للحظة التاريخ الحاضرة، وربطها باللحظة التاريخية التي أنتجتها ((وبذلك

تصبح الممارسة فعلا تاريخيا يرتبط بالحاضر كما يرتبط بالماضي بعد أن يكون الحاضر قد أعاد ترهين الماضي من جهة نظر التحولات الاجتماعية الضرورية التي يفرضها الحاضر)) (72).

يتم كل ذلك، في ضوء المعرفة المسبقة بالزمن الأدبي القائم في تلك المرحلة ودوره وأهميته، وفي ضوء ((تضافر هاتين المعرفتين يتم إنتاج العمل الأدبي بشكل يسحبه من الوهم إلى التخيل، ومن المحسوس إلى المجرد، ومن الفردي العارض، إلى الاجتماع التاريخي، ويصبح التخيل بهذا المعنى هو القدرة على إعادة استعمال الأشكال الأدبية القائمة بشكل جديدة.)) (73).

ولعل ميزة هذه الأعمال تأتي من هذا الجانب، من ربطها البنية الروائية بتاريخها الاجتماعي، إذا اعتبرنا أن الكتابة الروائية هي مشروع نحو التحرر، (74) وفي الوقت نفسه، ربطها بواقعها الداخلي (الجمالي) وبالتالي فإن الأعمال التي بين أيدينا، تقدم لنا نموذجا في مجال الدلالة الاجتماعية للمرحلة التي تؤرخ لها، وذلك بحكم رصدها حركة التحول في المجتمع المغاربي، مستعينة بأسلوب النمذجة والتنميط لتجعل من قرى صغيرة نموذجا حافلا بالصراعات الناتجة عن تصادم الأفكار والرؤى والتصورات، ويكون الزمن هو المقياس الفاصل بينها.

فكل قيم الماضي وأفكاره تنسجم في سياق أيديولوجي. يكاد يكون واحدا بالنسبة لأقطار المغرب العربي. يتجذر يمينا ويسعى جاهدا للحفاظ على تقاليد السلف في الممارسة الاجتماعية، ضمن إطار محدد أخلاقيا وثقافيا، كلها تغرف من نبع واحد هو نبع الماضي .(شعيب، الشيخ، الحاج، مسؤول الجبهة...) وهذا التوجه يتنازعه نموذجان، نموذج متشبث بالماضي عن قناعة راسخة، وإيمان عميق بأحقية هذا الماضي وقدرته على قيادة المجتمع إلى بر الآمان، وإنقاذه من هيمنة الآخر (مشايخ الزوايا بتونس والمغرب، جمعية العلماء المسلمين بالجزائر)، ونموذج يتوارى وراء هذا الشعار ليخفي حقيقته وعمالته للآخر، وهي في النهاية مصالحه الضيقة.

النموذج الأول،هو،امتداد لجذوره الأصيلة والمتجذرة في أعماق الماضي بالنسبة للأقطار الثلاثة،وهي تعود إلى البدايات الأولى لمحاولة الآخر الهيمنة على المجتمع

العربي عامة،و المغاربي على وجه الخصوص، واستمرار ذلك إلى أيام الثورة الكبرى.

بينما الوجه الثاني لهذا النموذج هو ما قامت النصوص الروائية بتشريحه،مستغلة هفواته التاريخية والفكرية لتجعل منه النموذج الأيديولوجي المقابل " الأيديولوجية القناع" المضادة لآيديولوجيا النص " أيديولوجيا الأديب" وبالتالي تقديم المبررات الموضوعية للانتصار للأيديولوجيا المضادة. فنماذج:كل من شيخ التراب،سي مسعود مسؤول الحزب،وحمدون،" الجيل الأول" ومصطفى،وأحمد العايب،خليل" الجيل الثاني بعد الاستقلال" كلها تشكل واجهة الاستغلال والهيمنة والاستبداد،ولا تتواني من أجل مصالحها الخاصة أن تقف بجانب العدو،وأن تستغل الدين والقيم والعادات وكل الموروث الحضاري، من أجل تحقيق ذلك،هكذا تقدمها هذه الأعمال الروائية:يقف "مصطفى"(75) مناهضا للطلبة المتطوعين من أجل إنجاح مشروع الثورة الزراعية، ويحاول بكل ما أوتي من قوة وحيلة من أجل إفشال هذا المشروع،" لقد أفسدوا عقلية هؤلاء الفلاحين المساكين وتركوهم ينطقون كالببغوات،بكلام لا يفقهون له معنى"(76) و يقرر أن يخلص المجتمع من هؤلاء الشيوعيين نهائيا ،لكنه فشلا ذريعا ، لعدم تمكنه،من خلق انسجام بينه وبين رفاقه،الذين لم يستطع إقناعهم بمواقفه.

وإلى جانب هذه الشريحة الاجتماعية التي تقدمها الرواية على أنها تسير في الاتجاه المعاكس لحركية الزمن،ومسار المجتمع،تقف شريحة أخرى،يمثلها " شيخ التراب"(77) و "أحمد العايب"(78) و "جليل"(79) أصحاب المصالح ومشجعيهم من السلطة والانتهازية الذين استغلوا مرحلة الاستقلال والظروف الجديدة بالنسبة للمجتمع المغاربي لصالحهم وسابقوا الزمن ليطرحوا أنفسهم البديل للواقع الاجتماعي،يقدم" إدريس" جليلا لـ" مارية" "هذا جليل المحامي،قرأنا جميعا ،خدمنا جميعا الدولة،ثم تحررنا جميعا"(80) . في حين كل قيم وأفكار الحاضر تنسجم في سياق أيديولوجي،يتجذر يسارا،و يسعى جاهدا إلى مجابهة التيار الأول،وإبراز تقدميته،وثوريته في الممارسة الاجتماعية،ضمن إطار تحدده حركية المجتمع الإنساني،وسرعة التطور. فهو إما يساري شيوعي،وإما متردد بين الغرب اليساري والغرب الليبرالي،كحركية اجتماعية تهدف إلى تغيير الواقع،وهو في ذلك كله يسعى

إلى محاولة التخلص من الإرث الاستعماري الثقيل:" التخلف،المرض،الفكر الإقطاعي، تعفن البورجوازية الاستعمارية، والبرجوازية المحلية المستغلة"، "كان ضجيج الطريق،من ترنم بالأناشيد، ومقاطع الأغاني الشعبية،أو المرتجلة،عن الأحوال والأوضاع والذكريات،ومكائد الرجعية،وقوى الظلام لعرقلة عملهم المرتبط إرتباطا وثيقا بنجاح الثورة الزارعية،وبتقدم المد الثورى شيئا،و لو قليلا إلى الأمام،المهم في المرحلة الراهنة،هو أن تزول أحكام الثوريين المسبقة ضد بعضهم،وأن تتشكل جبهة حقيقية من كل من يؤمن بالثورة الزراعية" (81) و حتى تتحقق هذه النبوءة (82) لا بد أن يعلم هؤلاء أن المعركة بدأت " ولم تنته بعد،هذا خطأ،المعركة مع الرجعية ليست سهلة إلى هذا الحد،السرطان،الورم الخبيث يسكن و لا يموت،حين ينهزم يغير مظهره"(83)

إن "جميلة" في رواية الكتاب الثاني اللاز و العشق والموت في الزمن الحراشي "حفيدة " اللاز" و البعد الحقيقي له في الزمن الحاضر،قطعت صلتها بزمن القيم الماضية وخرجت إلى التطوع مع زميلاتها،واندمجت مع" فاطمة"،"نادية"، "نورة"، "اليامنة"، "دليلة"، في زمن اجتماعي جديد "إنك منتصرة قهرت الظروف والمحيط والذات،إنعتقت تماما تماما،حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر،من هيمنة الإقطاع،وتسلط الاستغلاليين،إعتاق الإنسان الجزائري،من الاستغلال والظلم والعسف،مناضلة إنك مناضلة رفيقة يا جميلة واحدة من نخبة قليلة،لها الشجاعة الكافية، لترفع عقيرتها بلا تردد و لا خوف: إيه شعبية ثورة زراعية

إيه شعبية تسقط الرجعية

إيه شعبية ثورة اشتراكية

ما أروع ذلك،آه،ما أروعه"(84)

يصنف رد الفعل هذا في خانة رفض أبناء الجيل الجديد لواقعهم واتهامهم الواقع الاجتماعي بالتذبذب والتناقض في وقت تسعى فيه الرجعية،و الرأسمالية المتعفنة والإقطاع إلى عرقلة الثورة الاشتراكية، واستغلال أوضاعهم التي تركهم الاستعمار عليها "هذه ثورة سلبية في حين تخلق الرجعية المشاكل بيدها،مستعينة بجيادينهم، يقفون هم مكتوفي الأيدي في انتظار ما سيفعله الهواري المسكين،يجب أن

يتحرروا،يجب أن يستوعبوا الخط السياسي للهواري وأن يقفوا صامدين فيه"(85)
يتميز الزمن الاجتماعي في هذه الأعمال الأولى،بجمعه بين عناصر قيمية متناقضة تناقض الانتماء الاجتماعي،فعندما يأتي رد فعل هذه الشريحة الاجتماعية "الثورية" من راهنية الوضع الاجتماعي ككل فإن الكتلة المقابلة الحالمة بواقع آخر يأتي على شكل نقيض" ماذا يجعلكم تساندون هذا النظام؟ إنه غير شرعي مجهول الهوية،لا هو بالملكي،و لا هو بالجمهوري،ولا هو بالإمبراطوري،أو بالعسكري،لا دستور،لا برلمان،و لا أي قانون،إذا كانت مثل هذه المخالفات الفظيعة،تخفى عن نخبتنا الجامعية فالشعب المسكين معذور والله"(86) .

وهذه الفئة تتشكل من النخبة المستفيدة من أيام الاستعمار،و هي بهذا الموقف تحاول الدفاع عن تلك المكتسبات الموروثة عن ذلك الزمن ولا تريد أن تجد نفسها الآن وبعد أن اتضحت الرؤية،مهمشة تابعة،يقول إدريس لمارية المغربية المناضلة العائدة من أمريكا لدراسة المجتمع المغربي" مادمت تريدين وصف الحياة كما هي،اغتنمي هذه الفرصة،جليل يعيش فقط،ولا يتفلسف،وداره أجمل بكثير من الفنادق" (87) فجليل ينتمي إلى الفئة التي ترفض أن تضيع منها الفرصة،ولا يهمها إطلاقا فلسفة إدريس،لأنه لا وقت الآن للمجادلة بالأفكار والغوص في القيم بما كان يجمعهم بالأمس انتهى،و الوقت اليوم للبحث عن المصلحة والمصلحة فقط ولهذا،اختار لنفسه مهنة تناسب أفكاره و طموحاته،" أشتغل الآن مصحح"(88) "نعم مصحح الأخطاء التي ترتكب في حق لغة الأجنبي"(89) بينما يغوص إدريس في حلم لذيذ و مزعج في الوقت نفسه: لذيذ لأنه يعود بهذا الواقع المتناقض المفجع،إلى زمن البراءة زمن الصدق والالتحام، يوم كانت الروح رخيصة في سبيل الحرية وتحرير الشعوب "إشراقه بعد الدندنة.انزويت إلى قصري المحروس،قصر التجارب مع الذات الدفينة،للكلام معنى غير المضمون المتداول.تتداخل فيه الوقائع والتخمينات والتحليلات. قصر التجاوب في أعماق الفؤاد،ينفتح في آخر الليل إذا سنحت السوانح ومنت الأيام،الجمعة.باللخسارة ! أنلزمكموها و أنتم لها كارهون! السبت،فتحت أبواب السماء وتهاطل المطر على المدينة ساعات وساعات بلا انقطاع.ماتت عجائز وهوت سقوف وتحطمت سيارات. أهو يوم الحساب، يوم تذهل المرضعة عما أرضعت ؟ الأحد.صحا اليوم واسترجعت السماء عندما

زرقتها، سماء ماكريت، زرقة السماء العميقة في الحلم العميق"(90) . عندما يغوص إدريس في أعماق هذا الواقع المزعج بمناقضاته،يجسم جليل البورجوازي الموقف " اسمع أنت أيضا يا إدريس،يجب على الدولة إما أن تقوم بكل شيء،و إما أن تتخلى لنا عن كل شيء،إننا باتصال دائم مع الأجانب،نراهم يفضلون التعامل مع الدول التي تتخذ مسؤولياتها كاملة"(91) .

وبين موقف إدريس جليل تقف مارية . العائدة من الغرب متشبعة بأفكار "لاره" وحضارة أمريكا . موقفا لا هي مع إدريس كما كانت في السابق نظرا لتردده المنجذب تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار ولا هي مع جليل الانتهازي صاحب الفكر البورجوازي المستورد. فموقفها لا يتضح الآن كل الوضوح حتى وإن كانت تمهد لموقف ثالث قد يتجلى في المستقبل "قالت لجليل هل تفضل فعلا أن تقوم الدولة بكل شيء ؟ .

. هذا احتمال... هذا احتمال أنا رجل وساطة وتنظيم. . الحاجة إلي دائمة إذن ماذا أخسر؟

. سينقص الربح .

. لكنه سيكون مضمونا... علقت مارية،أشد الناس معارضة للحكومة وأكثر حنقا عليها رجال الأعمال.. "(92) .

هكذا تكشف هذه النصوص عن تركيبة المجتمع، وجدلية الزمن الاجتماعي في مرحلة تقع في مفترق الطرق "وإذا كانت الذاتية هي الدائرة الوهمية للحديث الروائي،الذي من غير الممكن أن يمارس عملياته خارجها . وشكل هذا الحديث هو اللحظة التاريخية" (93) .فالركيزة الأساسية لهذه الأعمال. وفق هذا التوجه الأيديولوجي. تقوم أساسا على مفهوم خاص للرواية وتطورها،فهي تربط هذا الجنس الأدبي بمحدودية تطور العلاقات الاجتماعية(94) . فظهورها مرتبط أساسا بتراجع الأيديولوجيا السائدة،وهي الأيديولوجيا الدينية،وأيديولوجيا الفكر الإقطاعي زمن الاستقلال،وتقدم العقلانية،والنزعة الإنسانية المدافعة عن تحرر الإنسان وتحرر الخيال،ومن هنا كانت حدود الرواية عند هؤلاء هي حدود التحولات الاجتماعية في زمن الاستقلال .هذا الزمن الذي يمثل إنتاج كل تلك التناقضات التي تولدت عن زمن الثورة،زمن الاستعمار وزمن التناحر الايديولوجي.

وكان لا بد أن يتزود مخزون الحدث التاريخي بالمغرب العربي من الأحداث التي هزت معمارية المجتمع،جاعلة إياها أمام قدرها،وفي هذه الظروف التاريخية يصبح الروائي حامل أسماء أبطال الحرية والصراع الاجتماعي،والوعي الوطني،وتبرير الاختيارات،مما يبرز الحديث الروائي رازحا تحت مسؤولية اللحظة التاريخية(95) . "قافلة التاريخ حق.مع ذلك ليس لها درب أو مسلك محدد.وهذا لا يعني أنه ليس من واجبنا أن لا ننضم إليها . وأن لا يؤثر في دفعها إلى الأمام ما أمكن"(96) . "لكن الشعب إيقول،اللي ولى على الجرة تعب والذيب إيقول،اللي تلفه أجريه،واللاز ما يفتأ يردد ما يبقى في الواد غير حجارو"(97) .

يكشف هذا المخزون التاريخي نوع الوعي الذي يأتي كمفسر لدلالية الزمن الاجتماعي،الوعي الذي يسعى إدريس جاهدا لتوضيحه، والاستدلال عنه قصد مجابهة جليل،وفي الوقت نفسه مارية،عند عبد الله العروي، وهو السلوك نفسه بالنسبة لجميلة بطلة اللاز الثانية،وما حاول عبد الله وإبراهيم في رواية التوت المر فهمه"كم مرة ابصر إبراهيم فيها ظله؟ . . كم لعب بذلك الظل مع أترابه في القرية على ضوء القمر والمصابيح أو على إشراقة الصباح وإيماضة الغروب.

كم شاهد هذا الظل بعد أن صار شابا ناضج الفكر قادرا على التمييز؟ كان يرى هذا الظل فيدفع به إلى اللعب واللهو عندما كان طفلا،وكان يرى هذا الظل فلا يثير فيه انتباها،ولا يدفع به إلى اللعب عندما أصبح شابا.أما هذه المرة وفي هذه اللحظة بالذات فقد بدا له الظل موحيا مثيرا،لم ير فيه إلا شبح خيانة والده،يلاحقه عملاقا مخيفا،ولم ير فيه إلا سجلا حالك السواد مشوه الصفحات ترتسم فيه خيانة هذا الوالد إلى الأبد"(98) .

ويستثمر الخطاب الروائي أدوات الوعي الاجتماعي من خلال عرض تلك القيم التي أضحت تحكم العلاقات الاجتماعية التي تأثرت كثيرا بمسار التحول الذي يخوضه المجتمع ضد واقعه بشقيه الماضي "صراعه مع الآخر المستعمر" والحاضر "صراعه مع مستجدات الحياة والرغبة في التغيير وتجاوز حيثيات الواقع المفروض،إلى واقع أكثر رحابة وأتقن وأيسر في شتى مجالاته" .

3 ـ دلالة الزمن النصي:

تؤطر الأعمال الأدبية الطليعية مفاهيم محددة،تكاد تكون بمثابة الدستور للتشريعات القانونية،تنطلق أساسا من أن "الأدب الطليعي ينتج مفهوما جديدا شاملا للعالم أو شكلا جديدا من الاقتراب من العالم،وهو ما لا يمكنه أن يتقدم إلا حينما يتم إنتاجه في علاقات فنية طليعية،وطليعية الأدب أي تسييسه من اجل التغيير لا تعني بتاتا الكتابة عن مواضيع سياسية،بل تعني أساسا خلق منظور سياسي للعالم"(99) .

وانطلاقا من هذا المفهوم نلج إلى دلالة الزمن النصي،لنبحث عن الأبعاد الدلالية التي يمكن أن ينجزها التوظيف الجمالي للعنصر البنائي الزمني في النصوص الروائية،واهتمامنا بهذا الجانب يمليه كون تقنيات التأليف الفني ليست بريئة،بل تحيل دائما على خلفية فكرية أيديولوجية،ورؤية خاصة "ولذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة،بابتعادها على المسار الخطي للحكاية.هو العنصر المشحون بالدلالة،والحامل لجانب من المشروع النظري الفكري الذي يغمر النص الروائي بمجمل مكوناته"(100) .

وما دامت الأعمال التي بين أيدينا تسعى إلى أداء وظيفة معينة من حيث هي بنية موضوعية تقوم أساسا على خلفية واقعية تستدعي بالضرورة بنية فنية جمالية يتشكل من خلالها الخطاب الروائي الذي يسعى الأديب إلى إرساله للملتقى.فإن اهتمامنا سيرتكز ـ في هذا السياق ـ على العناصر الدالة عن هذه البنية مستضيئين بما توصلت إليه الدراسات المعاصرة في هذا المجال،وبخاصة أعمال كل من "جان ريكاردو" J. Ricardo و"جيرار جينات" J. Genette (101). وعليه فإننا سنقف عند محورين أساسين هما: الاستغراق الزمني "La durée Temporelle" والنظام الزمني "L'ordre Temporel"

أ ـ الاستغراق الزمني:"**La durée**"

ولا يدعي هذا التقسيم الدقة في تتبعه لهذه القضية في البنية الفنية للنص الروائي بقدر ما يهتم بالتفاوت النسبي بين زمنين: زمن القصة وزمن السرد، لأنه لا يوجد قانون واضح،نستطيع اعتماده لدراسة هذه الإشكالية، كل ما في الأمر أننا ننطلق مما يتولد من إقناع لدى المتصفح للعمل المبدع "الرواية" بمدة استغراق الحدث،ومدى

تناسب ذلك مع طوله الطبيعي. لأنه: "إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي تلك القصة.فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد.إنه في بعض الحالات يمكننا القول إن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة. وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة"(102).

غير أن هذه العملية تبقى ممكنة ومهمة إذا ما نحن تتبعنا بنية النص ككتلة متكاملة،من خلال اختلاف مقاطع الحكي وتباينها ،لأن هذا التباين والاختلاف لا يأتي هكذا اعتباطا ،وإنما تمليه الغاية من النص أصلا،وما تمليه هذه الغاية على الأديب من تتبع نسق معين في تقسيم تلك المقاطع من الحكي. قصد تضمينها برسائل محددة المضامين والأهداف،على الرغم من أن هذا الاختلاف لا يخلق لدى القارئ دائما . كما يؤكد ذلك جينيت . انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني،لكن القارئ المتخصص،أو الباحث على دور تلك الإيقاعات الزمنية في بنية النص يمكنه أن يلامس بيسر كبير التقنيات الحكائية التالية كما يحددها جينيت: الخلاصة "Sommaire"،الوقفة "Pause"،القطع "L'ellipse" المشهد "Scène" وكل هذه التقنيات لها علاقة وطيدة بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها ،وإمكانية خلق ثغرات يستغلها الأديب في تبليغ بدائله المعروضة على الواقع والمجتمع،من ناحية وتشغيل ملكة القارئ الفكرية المنطقية والرياضية،وجعله . بصورة عامة . يواجه عملا متميزا عما كان مألوفا لديه:أي عملا يخلخل أفق انتظاره،إذ نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جماليات التلقي(103) . وسنحاول الوقوف عند هذه العناصر التي نرى أن الأعمال التي بين أيدينا وظفتها بشكل متفاوت بينها ،ولكن بوعي تام بأهميتها ،ودورها في القيام بوظيفة دقيقة في بنية الخطاب المرسل. ولعل ما يبرز ذلك،لجوء هؤلاء الأدباء إلى توفير الإشارات الضرورية التي تمكن القارئ من إعادة ترتيب القصة في وضعها الطبيعي، أو قريب منه.

وعلى الرغم من أن القارئ العادي لا يمكنه فهم كنه هذه الأعمال، وخاصة التي تدور أحداثها قبل الاستقلال، إلا إذا تسلح بكثير من الأدوات، واستطاع تشغيل ملكاته الفكرية ووعيه بمحيطه زمانا ومكانا.

ب ـ النظام الزمني:L'ordre Temporel

لا تقر معظم الدراسات البنائية،بتطابق الأحداث الروائية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها ،أي أنه يجب التمييز بين زمنين في العمل الروائي "زمن السرد،وزمن القصة" "إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"(104) . لأن الأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني تصاعدي،يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب،لكن وكما يؤكد "جينيت" G.Ginete فإن هذا التتابع الطبيعي ليس شرطا ،بل ليس نظاما ثابتا نحترمه وتقف عنده كل النصوص، فكل ما في الأمر أن الدارس يمكنه افتراض ذلك(105) . فالراوي قد يحتاج في لحظة معينة من احداث الرواية أن يوقف السرد التسلسلي للأحداث ليعود إلى الوراء "طريق الاسترجاع" ليستشهد بما يدعم طبيعة الواقع الذي يرويه وقد يستنجد بحدسه لاستشراف أشياء لم تقع بعد . .الخ وفي هذه الحالة يقع ما يسميه "ريكاردو" بالمفارقة" مفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

إذن فإمكانيات التلاعب بالنظام الزمني أبعد من أن تحددها نظرية ثابتة قائمة بذاتها ، لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة،ونجد أن هذه التقنية هي المتبعة عند روائيي المغرب العربي بشكل يكاد يكون عاما ،وبصفة خاصة الأعمال التي بين أيدينا ،حيث نجد أن رواية "اللاز" تبدأ بسرد أحداث واقعة في الحاضر،يقف "الشيخ الربيعي" "الراوي" أمام مكتب المنح متألما متحصرا من خيبة أمل أولئك الذين ساهموا في تحرير البلاد ،متذمرا من التناقضات التي تحدث أمامه، وهذه القضايا كافية بأن تعيده إلى الماضي ليسرد علينا أحداث الثورة من قبل اندلاعها إلى مقتل "زيدان" "إنهم كعادتهم،كلما تجمعوا في الصف الطويل،أمام مكتب المنح،لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق أنها ليست هناك غير هذه الفرصة لتذكرهم والترحم على أرواحهم،والتغني بمفاخرهم... فهم ككل ماضي يسيرون إلى الخلف،ونحن ككل حاضر،نسير إلى الأمام... ولعل هذا اليأس المطبق من التقاء

الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا ، أنانيين،نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا"(106).

ثم يتعالى هدير اللاز" ما يبقى في الواد غير حجارو"(107). ليقطع على "الشيخ الربيعي" تسلسل سرده للأحداث كما تقع ويدفع به إلى العودة إلى سرد وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد في القصة.أحداث هذا الحدث الحاضر،وكأننا بالأديب يريد أن يعلل ما يحدث في الواقع بما حدث في الماضي من مفارقات وتجاوزات،لها أثرها فيما يحدث الآن. "القرية كما خلفها الرومان تتأمل الجبال في كآبة ما تزال،والظلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهادا ووهنا،والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم،يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى،والحركة تقل شيئا فشيئا،بعد أن ملأت عربات الجيش الطريق الرئيسي،عائدة مغبرة دكناء من ميادين العمليات،وسط تعاليق تتسرب من هنا وهناك..."(108).

والتقنية نفسها نجدها متبعة عند العروي، وكذا "عند محمد العروسي المطوي"(109).وبذلك يصبح الاستذكار "Flash-back" من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية عند هؤلاء الأدباء وقد ساعدهم على بناء الخطاب المرسل بناء متكاملا،وقد تفاوتت استعمالات هذه التقنية لدى هؤلاء الأدباء تفاوتا أملته،أولا الغاية من استعماله لدى كل واحد منهم،وثانيا القدرة على التوظيف الفني لهذه التقنية، أي الاستفادة منها جماليا بينما جعلها وطار الوسيلة الأساسية في بنية الزمن النصي عنده في اللاز الأولى حيث يبدأ مع بداية الفصل الأول وينتهي بنهاية الفصل الأخير ليعود الراوي إلى سرد ما تبقى من أحداث القصة في حاضره "أيقظ موظف مكتب المنح،القابع خلف الشباك،الربيعي من سهومه،فناوله بطاقته"(110). ليمتد هذا التقطيع في زمن القصة على مساحة262 ص من اصل 277 ص،أي ما يطلق عليه جينيت مدى المفارقة أي البعد الذي يقع بين انقطاع سرد الأحداث،والعودة إليها ،بينما لا يوظف في القصة الثانية "العشق والموت في الزمن الحراشي،اللاز الثانية" إلا بقدر ما يستدعيه الموقف الفكري والأيديولوجي الذي يريد الأديب توضيحه،وتدقيق مغزاه للطلبة المتطوعين أحفاد "زيدان"،وقد وظف في هذا النص خمس مرات أي خمسة فصول من اصل سبعة وعشرين فصلا،ووظف مرتين مقاسمة "حاضر/ ماضي" وبالضبط في الفصلين الرابع والسابع

عشر،أي أن الأديب في هذه القصة استفاد من استذكارات بعيدة المدى، ولم يغفل الإستذكارات قصيرة المدى.

بينما نجد عنصر الزمن النصي شديد التداخل عند عبد الله العروي إلى درجة لا تستطيع معها فهم رواية الغربة بالذات إلا إذا أعدنا ترتيب حدود زمن القصة وزمن السرد "مما يجعل النسق الزمني في الرواية يؤسس بشكل شديد التعقيد والتداخل.وهذا التعقيد يعبر تعبيرا مباشرا عن طبيعة المضامين التي يريد الكاتب تأكيدها ،تلك المتعلقة بحيرة الأبطال.واختلال القيم التي يتعاملون معها ،كما يعبر ايضا عن مرارة اليأس والحيرة، الماضي،والحاضر،بين القيم الغربية من ناحية،والقيم العربية،والتقاليد. والأخلاق الموروثة من ناحية ثانية"(111).

يبتدئ الأديب بلحظة في الحاضر كزميله "وطار"، "قالت الزوجة،وهي ملقاة على السرير بدون غطاء،هل أنت خارج الليلة؟. نعم.

. هكذا ستكون الليالي على التوالي خروج دائم وانتظار دائم.وتنهدت الزوجة.

. اسمعي ليست الليلة كسابقاتها ،إنني أنتظر صديقا عزيزا علينا جميعا. صديقي وصديقك ايضا،لا بد أن نتقابل نحن الصحاب،ونتشاور في الأمر"(112).

هكذا يبتدئ السرد بشكل يطابق زمن القصة،الفترة الزمنية التي تسبق الاستقلال،ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة .ينتقل الأديب في الفصل الثاني من القسم الأول إلى فترة سابقة لأحداث القصة لكن لها أثر فيما يحدث.ترحل مارية إلى باريس للالتقاء بصديقتها القديمة"لاره" في حوار طويل بينهما "22 صفحة" ينسج الكاتب خيوط الأحداث الروائية.ويلقي الضوء على علاقة "لاره" بالشاب الإسباني،وعلى علاقة "مارية" بـ "إدريس". وصديقها "عمر"،لينتقل في السياق نفسه الزمن "الفصل الموالي" إلى تحليل تلك التناقضات التي تنشب بين التوجهات الأيديولوجية لكل من:"إدريس" و"بوليوس الفرنسي" و"عمر" تلميذه و"مريم" الفرنسية خطيبة عمر "مارية" و"إدريس" ومن خلال الحوارات الحاملة لتلك الأبعاد الأيديولوجية المتصارعة،يكشف الأديب عن علاقة اللاتوافق عبر الزمن الماضي التي هي سبب الخيبة التي تحدث عبر الزمن الحاضر،بما يزيد الواقع تعقدا.

لكن عرض هذه الأحداث جاء معقدا بشكل جعل النسق الزمني يكون متداخلا.وهو ما يفسره حميد لحميداني بكونه يعبر تعبيرا مباشرا عن طبيعة المضامين التي يريد الكاتب تأكيدها ،تلك المتعلقة بحيرة الأبطال واختلال القيم التي يتعاملون معها ،كما يؤكد مرارة اليأس والحيرة التي ينتجها التقاء الحاضر بالماضي،والتقاء القيم الغربية والقيم العربية،وبالتالي فالاختلال في الشكل هو اختلال قائم أيضا على مستوى المضامين"(113).

ويتضح ذلك من سرعة سرد الأحداث وبطئها ،حيث اعتمد الأديب طريقتين الأولى وتعتمد صيغا حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى. ويتولى الأديب من خلاله استعراضا سريعا للأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة (114) .والثانية تتمثل في طريقة تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يأتي على شكل متباطئ يعتمد "السرد المشهدي" حسب رأي "تودوروف"(115).

"يسكن جليل وحده هذه الدار .كانت له زوجة أنجبت له طفلا وطفلة،اغتنمت غيابه مرة وسافرت مع الطفلين إلى فرنسا ولم ترجع.

. كنت أظن أن الرجال هم الذين يودعون زوجاتهم في الصباح ولا يرجعون في المساء.

. هنا المرأة هي التي تهرب.

. والسبب ؟

. السأم حسب ما يقال.

. والأولاد ؟

. منهم من يعود بعد حين،خاصة الذكور.

سكوت

. هل هذه بداية مشجعة ؟

. مشجعة لو كنت ابحث في مشكلات المدينة الكبيرة.

. وما الفرق بين المدينة الكبيرة والصغيرة؟ (116).

هكذا تختفي الأحداث، وتحل محلها المشاهد الحوارية،وهي الوسيلة المناسبة لحمل الخطاب الأيديولوجي،وتستبدل هذه التقنية بتقنية أخرى هي "الوقف

"Pause" و"هي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع،وتكون الغاية من الوقف،هي تعليق زمن الأحداث،في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة"(117). وتكون تارة كوسيلة يعوض بها الأديب النقص عند أبطاله في القدرة على تبليغ الخطاب الأيديولوجي،أو القدرة على المجابهة كما شاهدنا ذلك عند وطار،وبخاصة في أحداث ما بعد الاستقلال،وقد تأتي هذه الوقفة على شكل تأكيد لما أراد الكاتب الوصول إليه "سي محمود أبطره المال وغرته كثرته فشمخ بأنفه وتنكر لأصله،اه مسكينة سيئة الحظ . . الخالة زينة مغبونة حقا! ما ذنبها ؟ لماذا طلقها وألقى بها في الشقاء ؟ تزوج ابنة عمه طمعا في مال أبيها العجوز . . واستغل ناكر الجميل كل ما عنده من مكر ودهاء حتى أغرى والدها على أن يوصي إليه بكل ماله وأي شيء سيمنع الشيخ المغرور من الاستجابة؟ ألم يصبح مطمئنا على ابنته؟ إنه لا يخشى عليها غائلة الدهر ومكر الزمان... أما الخبيث فكان له قصد آخر، فما إن توفي هذا العجوز حتى تنكر الزوج المخادع لكل مكرمة،ولفظ المسكينة لفظ النواة... لقد امتص دمها ونضارتها ثم طلقها ونبذها... ولمن تشكو؟ فهل بقي بعد هذا أمان؟... هل بقيت ثقة؟"(118). لم تلغ هذه الوقفة تسلسل الخطاب،بقدر ما عطلت وعلقت للحظات زمن الأحداث،واستغلها الأديب للتأكيد بل لمنطقة المواقف السلبية من الثورة،وعمالة سي محمود للاستعمار فمن كان على شاكلته لا يتورع في خيانة أمته ووطنه.

إن اللجوء إلى استحضار محطات سواء في حياة الشخصيات أو الأحداث، يعمل على توضيح جوانب خفية من تلك الشخصيات والأحداث على حد سواء، وهي السبب الحقيقي في تعطيل حركة تطور المجتمع وفق الخطاب الروائي عند هؤلاء الأدباء،ومن هنا يمكننا القول بأن صيغة العودة للماضي التي اعتمدتها هذه النصوص وظفت في الحقيقة للقيام بمهمتين "وظيفتين" الأولى الإخبار عن تلك الإختلالات الفكرية والأيديولوجية التي سادت الثورة التحريرية والتي أدت إلى تصادمات فكرية وكثيرا ما تتحول إلى تصفيات جسدية.فكانت السبب الحقيقي في هذا الشعور بالتأزم والحيرة في الزمن الحاضر،والثانية تتمثل في هذا الحاضر الذي لم يساعد الواقع الاجتماعي على التأقلم والانسجام. من الناحية الفنية فقد شكلت

هذه الاسترجاعات أو العودة إلى الماضي بالنسبة للسرد استذكارا "وتحقق هذه الإستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملئه الفجوات التي يخلفها السرد وراءه"(119) .ووظف في هذه الأعمال على الشكل الثاني:

السرد الاستذكاري:

يأتي على شكل متفاوت بحسب رغبة الروائي في الإخبار ،وأهمية الإخبار حاملا أيديولوجيا ،بالنسبة لشكل أحداث الرواية "قبل خمسين سنة لم يكن هنا شجرة،وهذه الطلعة هي الحاجز الوحيد بين سهلي وابن جرير،لم ينتظروا الغزاة هنا وراء أخاديد تتبعها متارس بل خرجوا من مراكش والبعض على الخيل والبعض على الأقدام،البعض يحمل شفرة والبعض العصي.كل واحد قائد رأسه"(120) .

يعود بنا هذا المقطع إلى فترة جد بعيدة عن اللحظة التي يقف عندها الروائي،الزمن الحاضر، زمن الاستقلال. الوضع مأزوم،وحال الناس مختل ومهزوز والسبب اختلاط الأمر على الناس غياب المنهج،وكأننا بالروائي يحاول توظيف هذه التقنية كوسيلة لتعليل ذلك وإعطاء تفسير منطقي لكل ذلك الاختلال الذي يتنافى والواقع المعيش. بينما يحاول وطار توظيف هذه التقنية، كوسيلة للتعليل."بينما راح الشيخ يتأمله، ويطيل النظر في عنقه،لو لم يزاحمني في انتخابات 1947 لفزت. . على أية حال، هذه أمور قديمة لا يمكن أن تتدخل الآن في شؤون الثورة"(121) .

وكلا الاستذكارين يحدد زمنا بعينه،وفي هذه الحالة يغنينا هذا التوقيت عن سعة الاستذكار الذي نجده في أماكن أخرى من هذه الأعمال، يمتد على مدى صفحات كثيرة،وقد وظف لعروسي نوعا آخر من الاستذكار يتوفر على معلومات تاريخية بارزة تتولى تحديد الزمن" آه يا سي عبد الله،قصتي قصة طويلة... المقدر كائن، يا ابني أصلنا من قبيلة لحاميد الليبية، وكنت في شبيبتي أعيش بين طرابلس ومصراطة وجاءت حرب الطاليان فشردتنا ، ومزقتنا شر ممزق"(122) .

هكذا يمكن القول بأن توظيف هذه التقنية تم على محورين اثنين،محور القصة حيث يكون الاستذكار مدى زمنيا يقاس بالشهور والسنين أي بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث،ثم محور الخطاب حيث نقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في هذه النصوص والتي

وجدناها تمتد على عشرات الصفحات(123). وقد تمتد على كل فصول الرواية بعد المقدمة (124).وهذا الأخير تطلق عليه "أركشيوني" زمن العمل المطبعي الفعلي(125).

السرد الإستشرافي:

وإلى جانب السرد الاستذكاري،وظف سرد آخر يمكن أن نطلق عليه السرد الاستشرافي.جاء حاملا أيديولوجيا هاما في هذه الروايات.حيث نجده اعتمد وسيلة للإفصاح عن البدائل الأيديولوجية المقترحة والممكنة إذا ما استطاع المجتمع إزاحة الأيديولوجيا المهيمنة بشكل من أشكالها،ونجد هذا النوع من السرد يهيمن على الأعمال الروائية التي تناولت واقع ما بعد الاستقلال والتي تحدث فيها الأدباء عن واقع المجتمع المغاربي بعد خروج الاستعمار،ودخول مرحلة الحرية ووظفت هذه التقنية على النمط الذي يحدده "تودوروف" بقوله:"ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث"(126).

وظفت هذه التقنية عند وطار في رواية" العشق والموت في الزمن الحراشي" بشكل شديد التداخل يقترب من درجة الأسطورية تارة، والنبوءة تارة أخرى، وحتى الخرافة في كثير من المواقف، لكنه في كل الحالات كان حاملا لخطاب أيديولوجي واضح لا يحتاج إلى عناء كثير لتأويله،ينبئ عن مستقبل زاهر للمجتمع،إذا ما ادرك الشعب حقيقة واقعه،وماذا يجب عليه لكي يحقق ذلك الهدف "اللاز يوهم الناس بأنه هنا أمامهم في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر في الغرب،في غرب الغرب تماما،حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني،هناك حيث الظلمة هي الأصل،تقام الحفلات النورانية يلتفت بسيدنا حشد كبير من قوم لا يشبهوننا ولا يضطرون لاستعمال اللغة أو حتى الالتفات إلى بعضهم، يتوسطهم في الهيئة التي خرج بها من بطن أمه،هيئة نورانية،محضة،يتنور غرب الغرب،ويزول الدجى الأبدي،يختفي إذ ذاك ينهض الجميع،يتعرى الجميع،ينطلقون في الرقص،مثنى وفرادى، متدفئين بالنور،سيدنا يبتسم ويشع،هنالك فقط يسمح سيدنا لنفسه بالابتسام"(127).

وإذا لم يتفطن هؤلاء المغلوبون على أمرهم،فإن هذا الواقع لا يتغير إطلاقا ،وهذا الحلم المستقبلي سيمحى من على الوجود ،وسوف لن تتحقق هذه النبوءة. ويربط وطار هذه الفقرة الاستشرافية بشرط إلزامي وهو استيقاظ اللاز" الشعب" ف" اللاز الذي عاش الخمسينيات وظهر في مطلع الستينيات كرمز لاختلال قوة إدراك الشعب"(128) هو وحده يحقق هذا الحلم "محكوم عليه بالتوقد إلى الأمثل فالأمثل"(129). " إذا قدر و تنازل هذا الشعب الذي لم يتعود على التنازل و برز في بلادنا سادات،فسيكون سادات الجزائر أكثر وقاحة ألف مرة من سادات مصر،وستكون مأساة الجزائر أكثر رعبا مائة مرة من مأساة مصر"(130). ويدفع الحماس بوطار وهو يوظف هذه التقنية ـ في بعض الأحيان ـ إلى الخروج عن السياق الفني والسقوط في الخطابية " إنني أعرفه كما أعرف نفسي وإذا ما طبقنا عليه قوانين المفهوم المادي للتاريخ فسنجد أنه أكثر من يعمل على تحطيم الزمن الحراشي،في توسيعه للصناعة،يفتح المجالات الحقيقية للانقلاب الأساسي،في كل البناء القومي الهائل و يحدث التفاعل الاجتماعي الكبير،و يضفي طابع الثورية على كل ما يجري في بلادنا منذ الخمسينيات"(131). و كلما استدرك الأمل قطع الحديث وانتقل مباشرة إلى المستقبل إلى استشراف ما يجب أن تعود إليه كل هذه الأحداث وهو الهدف الغاية من هذه الرواية "إذا ما هجم مصطفى حاملا قنينات"الأسيد" في يده فسيجد المنفذ،يكفيه أن يحطم زجاجة لكي يجد نفسه في الداخل،سأشج رأسه بهذه المقاعد الحديدية و لن أتركه أبدا يقترب مني"(132) و" لكن المؤكد أنه بعد سنوات لن يتطوع غير الملتزمين الحقيقيين بالعقيدة الثورية،إن العراقيل المتعددة و التحريات المتنوعة،ستحدث كلها في يوم من الأيام،الفرز. ونبقى وحدنا ،وجها لوجه مع الحامض،في حالة زيدانية محضة،اما أن نسلم أعناقنا للذبح وإما أن نتخلى عن معتقداتنا ،الموت البدني أو الموت النضالي،كما كان زيدان يردد .إذا لم تتقدم الثورة هذه المرة خطوات حاسمة،فيتم الفرز في القيادة السياسية،و ينتصر الجناح الوطني الديمقراطي فسنجد أنفسنا من جديد في وضع شباح المكي و زيدان"(133).

والاستشراف على هذا النمط تكرر كثيرا عند وطار ،وهو يتخذ شكل الإعلان عن سلسلة الأحداث التي يستمدها السرد،وهو يوظف في الحقيقة حاملا أيديولوجيا فاعلا.لأن الصراع بين مصطفى "اليمين المتطرف" وجميلة الطالبة

اليسارية، هو الذي يشغل الأديب، فدخول معني الصراع بينهما ينبغي التقديم لها، و هذا ما فعله وطار منذ بداية الرواية،كما أن استنطاق البطلة وتحميلها دور المروجة للقيمة الأيديولوجية " الحل المنتظر" يقتضي هو أيضا التمهيد له،تلك النقلات نحو المستقبل من طرف الراوي الذي هو وطار نفسه من أجل " خلق حالة انتظار في ذهن القارئ،هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى القصير ... كما أن فترة الانتظار قد تطول في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد"(134) و مثل " النضال له طعمان متميزان،أحدهما عذب جدا وثانيهما مر جدا،كلا الطعمان حادان لأنهما ينتهيان معا إلى إحساس قوي بالانتشاء،بالإحساس بذروة المواجهة،مواجهة المصير الدرامي،عن وعي وعن سبق إصرار،إحساس طارق بن زياد في اللحظة التي أحرق فيها سفنه. إننا اليوم أحسن وضعا،نعمل في سرية تامة،و لا أحد يستطيع أن يحصر تهمة معينة ضدنا،أو يميز بين هذا التطوع أو ذاك"(135) .

ووظفت هذه التقنية "كإعلان" عند محمد المطوي لعروسي" وهذا لا يعني خلو أعماله من الصنف الأول. وإنما جاء الاستشراف عنده على شكل إعلانات أقوى وأكثر وضوحا واحتلالا لمساحات واسعة في الرواية الثالثة " التوت المر" وقد وظف حاملا أيديولوجيا وفق تحديد " جيرار جينيت"(136) السابق. والتي جاءت على شكل إعلانات تتحكم بها وفق تحديد فصول الرواية،و كأننا بالأديب يبغي حوصلة ما أراد قوله،زيادة في التأكد من وصول الخطاب المرسل للقارئ واضحا غير منقوص أو تأويل خاطئ" والتفت الشيخ يمنة ويسرة مخافة أن يسمع كلامه أحد ثم أضاف:

. يقولون:إنهم جاءوا يعلموننا يمدوننا. لكنهم يسمحون بهذه الموبقات! .

. . كيف ذلك؟ آخر زمان يا ولدي،الله يبقى علينا ستره."(137). "لعله من الخير ما حصل ليلة أمس..لقد لمست فعلا ضرر هذه الملعونة..إن غضبي يتناول القضية من أساسها.لماذا نسير إلى الهاوية؟ !شبابنا يندفع مطواعا إلى هذا المخدر.. مساكين أولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة.هل نقبل عليها بالشباب الأرعن؟..هل نقابل القوى الغاشمة بالعقول المخبولة والصدور المنخورة..هه"(138).

وباستثناء الاستباق الذي تحدثنا عنه عند كل من الطاهر وطار وعبد الله العروي فإن النظام الزمني للخطاب عند لعروسي يتجسد كلية في الحاضر، حتى وإن تخللته لحظات استرجاع متقطعة توظف في كثير من الأحيان كمنطلق لحدث معين أو تلخيص لقضية بعينها وهي نادرة الوقوع.فالحاضر هو فاتحة الرواية وخاتمتها في نصوص "حليمة" "التوت المر" حتى وإن كان هذا التركيز يسعى في جانب من جوانبه إلى الإسهام بواقعية الأحداث لدى المتلقي فإنه اتبع في الوصول إلى ذلك منهجية التتابع الزمني المتركز على مسايرة كرونولوجية الأحداث وفق حدوثها المتواقت مع التقسيم الوضعي للزمن:

مدخل للحدث ←—— صورة الحدث ←—— حيثياته ←——
إلزامية الوصول للحالة الحديثة ←—— الانكشاف ←—— الخلاصة

تجلس أم حليمة في وسط الدار وهي منهمكة في غزل عجار لبيعه قصد الحصول على دريهمات لشراء قطعة لحم للموسم"اليوم الثامن من الشهر هل أستطيع أن أنهي العجار قبل السادس والعشرين! ؟ ستة وعشرون في الشهر! . كل القرية ستشتري لحما . . ستفوح القرية برائحة اللحم . . لحم الخرفان والنعاج . . لكن الماعز هو نصيبي . .سأشتري رأسا فيه الكفاية . . "(139) .وتحت ضغط هذا المطلب الآني والفوري،تضطر أم حليمة إلى تذكر زوجها وسبب وفاته ومن قتله،وسؤال ابنتها المتكرر عن حالة وفاة والدها ،تمر كل هذه القضايا في لحظة تحسر وألم، لما خلفه هذا الغياب من حالة تأزم لديها ،ولدى ابنتها الوحيدة. كل ذلك يجعل القارئ ينتظر إطلاعه على سبب وفاة احمد أبو حليمة بعد عملية الاستفزاز التي قام بها الأديب في اللحظة الموالية" عادت حليمة إلى المنزل محمومة،مهمومة،تزمجر في حنق وغيظ... أنها في بركان،في جحيم،صلتها به إحدى البنات لقد شتمتها . . عيرتها، قالت لها :اذهبي يا ابنة السارق، السارق! أنا ابنة السارق! . . لم تستطع حليمة أن تكلم أن تكيل الصاع صاعين . . لسانها سليط لكنه أخرس هذه المرة . . أخرسه المجهول،هذا الغامض المبهم،لم يكف أن الحظ حجب أباها عنها حتى أصبح لها سبة . .لعنة . . ارتباطا بالمجهول"(140) .

تأتي اللحظة الموالية في صفحتين على شكل مونولوج مكثف،تبوح أم حليمة للقارئ بسبب وفاة زوجها الذي قتله المستعمر بسبب محاولته تلبية طلبها والمتمثل في اقتطاف وردة من حقل المعمر،لأنها اشتهتها وهي حامل في الشهر الثامن.

لكنها لا تستطيع البوح لابنتها بذلك السر في اللحظة الموالية،لخوفها من تهورها ومن بطش العدو وغدره. .كل هذه الأحداث شكلت مدخلا للحدث الأصلي ووصفا له وتعليلا له،يأتي بعد ذلك البحث عن السبب المؤدي إلى التخلص من كل ذلك، من الكابوس الجاثم على القرية،منذ زمن بعيد تتوالى اللحظات السبعة الباقية معللة الإجابة لينكشف الحل بالاستقلال وعودة القائد الأعظم من المنفى وإشراق شمس الحرية.

ونفس المنهجية يتبعها الكاتب في روايته الثالثة "التوت المر"،وبذلك أصبح التركيز يهدف إلى تثمين الوقائع والأحداث المتصلة ببنية القصة،ويؤدي في النهاية إلى تحديد الموقف الأيديولوجي،حيث جند الكاتب بنية المشاهد ووظفها لخدمة العناصر الفكرية الأيديولوجية وعرضها في ثناياه.

وهذا ما يوضح عنصر الاستباق الزمني وأثره في تحديد الأبعاد النفسية للشخصيات وموقفها من الواقع وهو الشيء الذي يكشف في نهاية المطاف موقف الكاتب من الواقع،ويفصح عن البدائل المطروحة زمانا ومكانا.

إن بنية الزمن في هذه الأعمال الروائية اعتمدت على توظيف تقنيات في الحقيقة لا تزال حديثة بالبنية العامة للفن الروائي،جاءت على شكل سند متين ومفروض على الروائي اتباعه نزولا عند الغاية التي وضعها المبدع نصب عينيه وهو الإفصاح عن أسباب التأزم وحالة اليأس التي يعيشها المجتمع والبدائل التي يجب أن تطرح على الساحة كحلول للخروج من ربقة القهر النفسي الذي يعاني منه المجتمع المغربي،ومن ثمة كان التركيز على مجموعة تقنيات مستحدثه في عالم الفن الروائي ولعل أبرزها عنصر الاسترجاع وعنصر الاستشراف،وكل ما يحيط بهذين العنصرين من تقنيات سبقت الإشارة إليها "كالخلاصة والاستراحة،والقطع والمشهد والوصف. . الخ".

النهاية فإن الاستذكار الذي جاء كسند للاستشراف قد أخذ نصيب الأسد من هذه الأعمال الروائية.ولعل هذا ما جعل البعض يصف الرواية المغاربية برواية الاستذكار(141) . لانشدادها للماضي وتوسلها بهذه التقنية لاستعادته وتمثله كتقنية زمانية أفقيا على محور القصة.من خلال تلك المرجعية التي لا تكاد هذه النصوص تتخلص منها .

هوامش

(1)Roland Bourneuf ;L'univers Du Roman P: 128. 149

(2) أنظر ميشال بوتور "بحوث في الرواية الجديدة" ص 118 .

(*) قد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا او عاما أو ذاتيا أو مجتمعيا،قد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو للحظة تحول اجتماعي،وهذا ما يهمنا في هذا البحث.

(3) محمود أمين العالم "الرواية بين زمنيتها وزمانها" مجلة فصول عدد:01 . 1993 ص 13 .

(4)المرجع نفسه

(5) أنظر محمد برادة "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين" مجلة فصول مجلد 11 عدد 4. 1993 .ص 10 .

(6) محمود أمين العالم "الرواية بين زمنيتها وزمانها" ص 15 .

(7) د . صبري حافظ "الرواية والحلقات القصصية" مجلة فصول. ص 42 .

(8) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 107 .

(9) نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيون الروس" .جمع وترجمة تيزفيتان تودوروف.ت. إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،الدار البيضاء المغرب.ط 1، 1980 ص 108 .

(10) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 108 .

*معظم أعمال هذا الرجل ظهرت في مراحل سابقة لكنها لم تبرز كفعاليات إلا مع بداية الستينات،عندما تعرض لها النقاد الشيوعيين وبخاصة لوسيان جولدمان.

(11) Lukacs ne l'envisage dans la théorie du roman que comme processus de degradation contunuelle comme George lukacs ; la théorie du roman. Ecran qui s'interpose entre l'homme et l'absolu Tra : de l'allmand par jean clairevoye,ed gonthier imp, en france 1975. P.17.

(12)George lukacs ;la theorie du roman p 17 إستعنا بترجمة حسن بحراوي مع التعديل والتصحيح.

(13) أنظر ميخائيل باختين "الخطاب الروائي" مقدمة المترجم، ص 22 .

(14) أنظر،ميخائيل باختين "شاعرية دوستوفسكي" ص 60 . 61.

(16) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 109 عن الملحمة والرواية لباختين ص 33، 35، 39 .

(17) أنظر جان بويون وكذا جورج بولي "الزمن والرواية دراسات في الزمن الإنساني" "المسافة الداخلية" .

(18) جورج بولي "دراسات في الزمن الإنساني" ص (32 ، 51، 52) ترجمة حسن بحراوي ص (110 ، 111)

(19) د. سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" ص 82.
(20) أول عمل تنظيري للناقد والروائي ألفه سنة 1964 عالج فيه الفن الروائي، ترجمة من الفرنسية فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت 1971.
(21) ميشال بوتور "بحوث في الرواية الجديدة" ص 102 وما بعدها.
(22) يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفون عادة بالقول "ومرت سنتان، انقضى زمن طويل وعاد البطل، فهو عادة ما يكون في هذا النوع من الروايات مصرحا به وبارزا، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بفراش الحكي نفسه. "أنظر المرجع السابق ص 116، 117.
(23) رولان بارت "شاعرية الخطاب" ص 27.
(24) د. سعيد يقطين "تحليل الخطاب" ص68 وكذا د. حميد لحميداني "بنية النص السردي". ص73 .74 عن Jean Ricardou ; problèmes du roman p 161
(25) د. حميد لحميداني "بنية النص السردي" ص 74.
(26) د. حميد لحميداني "بنية النص السردي" ص74 عن جيرار جينيت الصورةIII ص 130.
(27) المرجع نفسه ص 130 .145.
(28) حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 112.
(29) د. سعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي" ص 28.
(30)، (31) ،(32) المرجع نفسه ص 28.
(33) المرجع نفسه ص 29.
(34) المرجع نفسه ص 25.
(35) المرجع نفسه ص 29.
(36) رواية العروي وطار "الغربة" ص 12.
(37) رواية "اللاز" ص 10.
(38) رواية "حليمة" ص 9 . 10.
(39) د. حميد لحميداني "الرواية المغربية والواقع الاجتماعي" ص 274 . 275.
(40) رواية "حليمة" ص 109.
(41) رواية "اللاز" ص 277.
(42) رواية "الغربة" ص 120.
(43) رواية "اللاز" ص 277.
(44) رواية "حليمة" ص 10.
(45) رواية"الغربة" ص 120.

(46) د. نبيل سليمان وآخرون "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا" دار الحوار للنشر والتوزيع ط 1 سنة 1986 ص 62.

• ينفذ حكم الإعدام في حق زيدان بالرواية،بسبب رفضه الانسلاخ عن الحزب الشيوعي لأن الجبهة التحرير موقفا تاريخيا منه. والواقع أن إسهامات الحزب لم تكن بالصورة التي أبرزها المؤلف بل كانت متواضعة.

(47) أنظر جورج لوكاش (التاريخ والوعي الطبقي) مطبعة منتصف الليل باريس 1960.

(48) د. فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص 219.

(49) المرجع نفسه ص 218.

(50) رواية "اللاز" ص 20.

(51) رواية اللاز ص 48.

(52) رواية اللاز ص 49.

(53) رواية اللاز ص 50.

• سنعود إلى هذه القضايا في الفصل الموالي.

(54) كتب الرواية في الفترة الممتدة بين 65 .72 يقول الأديب في مقدمة هذا العمل "هذه القصة بدأ التفكير بها في شهر سبتمبر 1958 بعد الاعلان عن التشكيلة الأولى للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية،وشرعت في كتابتها في شهر ماي 1965 ،بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني،وبعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة اقتصادية واجتماعية.

(55) راجع أدولفوا باسكاز "البنيوية والتاريخ" ترجمة مصطفى المسناوي دار الحداثة بيروت ط 1، 1981 ص 33.

(56) د. حميد لحميداني "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 275.

(57) رواية "الغربة" ص 109.

(58) رواية "الغربة" ص 22.

(59) رواية "الغربة" ص 109.

(60) د. سعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا" ص 73.

(61) رواية "الغربة" ص 112.

(62) د. سعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا" ص 72.

(63) رواية "الغربة" ص 23.

(64) د. حميد لحميداني" الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 284.

(65) رواية "الغربة" ص 26.

(66) رواية "حليمة" ص 15 .16.

(67) د. فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص 353.

(68) د. سعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي" ص 32.
(69) رواية "حليمة" ص 20 .21.
(70) رواية حليمة ص 94.
(71) رواية "التوت المر" ص 182"
(72) ميخائيل باختين "أشكال الزمان والمكان في الرواية" ت.يوسف حلاق، ط 1، 1990، ص 170.
(73) د. فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص 354.
(74).(75) د. فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص 371.
(76) المرجع نفسه ص 354.
(77) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 134"
(78) المصدر نفسه ص 135.
(79) شيخ البلدية في رواية "حليمة" يتعامل مع الاستعمار للحفاظ على مكاسبه ومصالحه الشخصية على حساب مصالح المجتمع.
(80) مثال البرجوازية العميلة.يساعد العدو على بيع التكووري. رواية "التوت المر".
(81) محامي سابق،صار مع الاستقلال رجل أعمال.وسمسار كبير.يعمل وسيطا لرجال الأعمال الأجانب،رواية "اليتيم".
(82) رواية" اليتيم" ص 150.
(83) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 21.
(84) المصدر نفسه ص 27.
(85) المصدر نفسه ص 35.
(86) المصدر نفسه ص 33. 34.
(87) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 117.
(88) المصدر نفسه ص 112.
(89) رواية "اليتيم" ص 150.
(90). (91) رواية "اليتيم" ص 151.
(92) المصدر نفسه ص 152.
(93) المصدر نفسه ص 156.
(94) رواية "اليتيم" ص 156.
(95) د. السعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا" ص 29.
(96) جاء هذا الكلام وما بعده في رد د.فيصل دراج عن الأديب الجزائري الطاهر وطار،أنظر دلالات العلاقة الروائية ص 370.

(97) د . سعيد علوش "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي" ص 29 .

(98) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 28 .

(99) المصدر نفسه ص 29 .

(100) رواية "التوت المر" ص 184 .

(101) د .فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص 354 .

(102) عمر عيلان،الرواية والأيديولوجيا دراسة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مخطوط ماجستير جامعة قسنطينة ص 256 .

(103) أنظر المدخل النظري لهذا الفصل في هذا السياق ص 91 . وما بعدها .

* لا علاقة بزمن القراءة بتحديد الاستغراق الزمني .

(104) د . حميد لحميداني "بنية النص السردي" عن:Gérard Genet. Pour lire le recit / p93 .

(105) د . حميد لحميداني "أسلوبية الرواية" مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط 1، 1989 ص 81 .

(106) جيرار جينيت جان ريكاردو "أنظر المدخل النظري لهذا الفصل" .

(107) يقول د . حميد لحميداني أنه لم يستطع فهم رواية الغربة .إلا بعد إعادة ترتيب تسلسل أحداثها وفق توالي اللحظات السردية،لا كما رتبها الأديب .

(108) رواية "اللاز" ص 9 .

(109) المصدر نفسه ص 10 .

(110) المصدر نفسه ص 11 .

(111) راجع بنية الزمن الاجتماعي من هذا الفصل ص 306 .

(112) رواية "اللاز" ص 275 .

(113) د . حميد لحميداني "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 271 .

(114) رواية "الغربة" ص 9 .

(115) د . حميد لحميداني "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 271 .

(116) جاء ذلك في ص (9 .120.57.14.12.10...) .

(117) ورد ذلك في "بنية الشكل الروائي" ص 120 والعبارة لهزي جيمس مقابل السرد البانورامي، واستعملها تودوروف وبعده جينيت للدلالة على الأسلوب المباشر للشخصيات .

(118) رواية "اليتيم" ص 157 .158 .

(119) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 120 .

(120) رواية "التوت المر" ص 19 .

(121) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 121 .

(122) رواية "اليتيم" ص 158 .
(123) رواية "اللاز" ص 220 .
(124) رواية "التوت المر" ص 65 .
(125) أنظر، رواية"اليتيم"، الغربة، "العشق والموت"، حليمة" .
(126) "اللاز" .
(127) G.Kerbrat orechioni l'énonciation de la subjectivité dans le langage p173.
(128) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 132 .
(129) رواية "اللاز" ص 13 .
(130) المصدر نفسه ص52 .
(131) المصدر نفسه ص 145 .
(132) المصدر نفسه ص 141 .
• وهو يقصد الرئيس الراحل هواري بومدين.
(133) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 145 .
** أنظر مقدمة "اللاز" ص 7 ـ 8 .
(134) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 192 .
(135) رواية "اللاز" ص 140 .141 .
(136) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 137 .
(137) رواية "اللاز" ص 140 .
(138) Gerare Genette, figures III :p 197.
(139) رواية " التوت المر" ص 99 .
(140) المصدر نفسه ص 110 .
(141) رواية "حليمة" ص 10 .
(142) رواية "حليمة" ص 14 .
(143) أنظر،حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" وكذا د .حميد لحميداني " بنية النص السردي" .

الفصل الثالث
بنية الشخصية

لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ فجر الدراسات الأدبية على يد أرسطو ARISTOT وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب.بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره "الدياكروني".

علما أن الشيء إذا كثر عنه الحديث يسقط فيما يمكن أن نطلق عليه "التعميم التاريخي" .ولعل هذا ما حدث لقضية الشخصية في الرواية.حيث يجد المتصفح لما كتب حول هذا الموضوع كثيرا من الأحكام التاريخية تصل حد التناقض.تقول فيرجينيا وولف في مقال لها حول الشخصية الروائية:"دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية وهذا في حدود عام:1925 "(1) .لكننا إذا ما تتبعنا تاريخيا ما كتب حول هذا في القرن التاسع عشر فقط.نجد أن الموضوع شكل جزءا كبيرا من اهتمام النقاد إلى حد السقوط في التعميم.بل أصبح حديث كل المهتمين.إلى درجة جعلت أحد النقاد يعيد العزوف عن الحديث في هذا الموضوع إلى كثرة ما قيل عنه من ناحية.ويفسر تودوروف هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية لكونها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستمر على واحدة منها . ومن ناحية أخرى يؤكد الناقد نفسه. أن إهمال هذا الموضوع.جاء رد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها حتى أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر(2) .

ولما كانت الغاية من هذا المدخل النظري تهدف إلى معرفة علاقة هذا العنصر الروائي من الناحية البنائية.بالبنية العامة للنص الروائي.وعلاقة هذا الأخير بالتوجه الإديولوجي من الناحية التأثرية.فإننا لن نهتم كثيرا بتتبع الموضوع تتبعا تاريخيا "كرونولوجيا" إلا بما سيساعدنا على توضيح الأمور والإلمام بالمحطات الأساسية التي ساعدت على تشكيل الرؤية الشعرية والنقدية للشخصية.وذلك تمهيدا للانتقال إلى طرح القضية السياسية في هذا الفصل.

كانت وظيفه الشخصية الروائية لدى نقاد القرن التاسع عشر.تتمثل في. اختزال مميزات الطبقة الاجتماعية وتصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية. ودوره

الفاعل في حركة المجتمع وهذا ما يطلق عليه "آلان روب غريبيه" بـ "بالعبادة المفرطة للإنساني" (3) جعل التركيز على قيمة الشخصية في الأعمال الروائية في هذه المرحلة يأخذ منحى غير الذي كان لها منذ فجر التاريخ الأدبي، وانتقل دورها من الاهتمام بحياة مجتمع قد انتهى "الملحمة" إلى الاهتمام بقضايا ومميزات مجتمع في طريق التشكل والنهوض "الرواية" ،وما يتبع ذلك من خلل وارتباك وصراع وحركية مستمرة في آخر المطاف،وانتقال كل ذلك إلى الشخصية الروائية جعلها تتخطى كل المقاييس والحدود التي وضعت لها منذ "أرسطو" إلى عصر النهضة. "وأصبح بيكيت يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل وكافكا في روايته القصر يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله وفولكنر يسمي عن عمد شخصيتين مختلفتين بنفس الاسم"(4) .

ولعل هذه العلاقة بين التغيرات الطارئة على مجتمع بداية النهضة وانتقال ذلك إلى الشخصية "رمز تلك الحركية" هو الذي جعل "لوكاش" يحدد صفة ووظيفة هذه الشخصية والعمل الروائي "بطل إشكالي يقوم ببحث منحط أو شيطاني،عن قيم أصيلة في عالم منحط" (5) . وهو الاستنتاج نفسه الذي أيده "لوسيان جولدمان" في سياق حديثه عن سوسيولجية الرواية حيث يجعل القطيعة بين البطل والعالم تنشأ عنها التراجيديا أو الشعر الغنائي، وغياب هذه القطيعة بينهما أو حضورها الطارئ هو الذي قد يؤدي إلى الملحمة أو الحكائية. و موقع الرواية بين الاثنين هو ما سيعطيها طبيعة دياليكتيكية،بحيث تجمع الوحدة الأساسية بين البطل و العالم و القطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما فهما نتاج للعلاقات الفعلية بالمجتمع(6) .

وهذا يفسر استحالة تبعية الشخصية للحدث،و إنما تصبح من المكونات الأساسية للحدث، وهذا ما أعطى الشخصية أحقيتها بل ضرورة تواجدها، وبدونها تصبح حركية الرواية عاملا محددا مستحيلة بل معدومة تماما ،وهذا ما دفع"لوكاش" إلى التأكيد . سواء عند صدوره عن الفكر الهيجلي أو عند تحوله إلى " الفكر الماركسي" . على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم،و انطلاقا من هذه الأهمية التي أولاها لحضور البطل في الأعمال الروائية،قسم رواية القرن التاسع عشر إلى:

1 . رواية المثالية التجريدية التي تتميز بفعالية بطلها ووعيه الضيق إزاء تعقيد العالم، دونكيشوته،الأحمر والأسود .

2 . الرواية النفسية التي ترتكز على تحليل الحياة الداخلية وتسم بسلبية البطل ووعيه الذي يكون أكبر من أن يكتفي بما يمكن أن يقدمه له عالم المواضعات.

3 . الرؤية التربوية التي تتميز بنوع من الردع الذاتي "Autolimitation" إذ إن الشخصية تتخلى عن البحث الإشكالي و ترفض عالم المواضعات لكنها لا تتخلى عن السلم الضمني للقيم"(8) وسايره في هذا التحليل و بعد مرور فترة طويلة الناقد الفرنسي "روني جيرار" René Gérard إلا أن "لوكاش" في تحليلاته اللاحقة بعد انضوائه تحت راية "المدرسة الماركسية" وفي إطار محاولته رصد تطور الرواية الغربية. ربط ذلك بتطور المجتمعات الرسالية،وأحدث تغيرات كبيرة في آرائه السابقة وأتبع نوعا من التراتبية في وضع الشخصيات داخل العمل الروائي حيث يرى أن:" المؤلف يسند إلى شخصياته"رتبة" محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة،وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة، بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات"(9).

وانطلاقا من ذلك وضع "لوكاش" مفاهيم محددة للشخصية الروائية ومميزة لها عن شخوص بقية الجناس الدبية الأخرى:

البطل الإشكالي:

هو يقوم ببحث منحط،أو شيطاني عن قيم أصيلة في عالم منحط بمجرد كونه يصادف صعوبات تحول بينه وبين تحقيق أهدافه،ولكنه يغدو إشكاليا حين يتهدد الخطر كيانه الداخلي بمعنى أن العالم الخارجي الذي يعيش فيه، يفقد كل علاقة له بالأفكار وأن هذه الأخيرة تتحول إلى ظواهر نفسية ذاتية أي إلى مثل عليا،وحينها تفقد الفردية الطابع العضوي الذي كان يبعدها عن الإشكالية،أي أنها غدت في رأيه تحمل غايتها في ذاتها لأنها اكتشفت بأن الأساسي الذي يمنح معنى لوجودها كامن في ذاتها،وهي لا تملكه أو ترتكز عليه في وجودها ولكنه يبحث عنه،وهذا التفسير الذي قدمه لوكاش في تنظيره للرواية منح تمييزا واضحا للرواية عن الملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية "إذ أن علاقة الفرد الإشكالي بعالمه في الرواية مبنية على التوتر والتعارض"(10).

وهو التفسير نفسه . تقريبا . الذي انتهجه نورثووب فرايا في سياق تقييمه ثنائية البطل والبطل المضاد ،التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية،فالرواية بالنسبة إليه بعالمها الجدلي لا يمكنها أن تقوم إلا في إطار هذه الثنائية فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي "عالم المثل" سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي "عالم الدنايا والرذائل" وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة هو ما يميز بين الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية والرواية حيث تكون قدراته إنسانية محدودة(11) .

الشخصية النمطية:

وهذا التصنيف اهتدى إليه "لوكاش" بعد تحوله إلى الفكر الماركسي "مفهوم النمط" ،ويجد هذا الاهتمام تفسيره في النظرية الأدبية المرتبطة بالتوجه الماركسي التي تعتبر الإنسان أساس الأدب(12) . حيث يرى "لوكاش" "بأن موضوع العمل الأدبي،والهدف الذي يرمي إليه ونقطة انطلاقه.. وجوهره الأعمق.. كل ذلك يعبر عن نفسه من خلال السؤال التالي:ما هو الإنسان"(13) .وأصبح الاهتمام بهذا الشخص النمط "Le type" التي تجمع بين الخاص "الداخلي الذاتي،الفردي" ،والعام، "المجتمع" وما يعج به من اشكالات،وصراعات .واهتمام لوكاش ينبع من أهمية هذا العنصر الفاعل في العملية الإبداعية،وهو بذلك يصدر عن الفكر الماركسي.وما أولاه من أهمية لعنصر "الشخصية" في الرواية "ولذلك عد" أنجلز" ، تواجد شخصيات نمطية عنصرا أساسيا في العمل الروائي، وهذا ما نستخلصه من رسالته إلى روائية حيث ينبهها إلى أن الكتابة الواقعية،تفرض إلى جانب الدقة في التفاصيل.والتقديم الصحيح لطبائع نمطية في ظروف نمطية" (14) .

إن الأدب،أو الفن بصفة عامة،هو المجال الأوحد الذي يتحقق فيه المزج بين الذاتي والموضوعي،انطلاقا من النمط الذي يخلقه المبدع ويحقق من خلاله الوحدة بين الفردي والعام،اي أنه يجسد خصوصية إبداع تاثيره على الإنسان والمجتمع (15) .

ولكي تصير الشخصية نمطية بهذه الصورة التي يحددها"لوكاش من خلال الفكر الماركسي"في فترة تاريخية محددة،فإنه يتطلب من الروائي "المبدع" أن يولي اهتماما خاصا بكل ملامحها "النفسية الجسدية الوراثية" ويتابع إلى جانب ذلك سيرورة

تفاعلها بالأحداث،وكما .يؤكد لوكاش. "طابعها الفردي لا يكفي لجعلها شخصية نمطية،أيا كان عمق هذا الطابع، ولأن الحياة النفسية الداخلية للإنسان لا تضيء هي الأخرى الخطوط الرئيسية لأشكال الصراع،إلا في علاقتها العضوية الوثيقة بالمكونات التاريخية والاجتماعية،وهنا فقط تكتسي الشخصية نمطيتها(16).

أما " باختين" فقد سلك نهجا يخالف تماما هذا المنهج الذي دأب عليه "لوكاش" فهو وخلافا لما ذهب إليه لوكاش والمنظرون الذين سبقوه يتخلى عن الربط بين الرواية والظروف المجتمعية التي أنشأتها خدمة للفردية وقيمها ،وراح يبحث لها عن اصل ومنبت في الثقافة الشعبية،وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية القديمة،وهو بذلك يسعى لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به(17).

وقد شكل التوجه الذي سار فيه،نوعا من التحول في المفهوم الذي كان يسود قبل ذلك حول الشخصية،وما كان لها من دور بارز عند منظري الرواية المعاصرة وقبلهم ما طرحته الشعرية الأرسطية" فتركيزه على البطل كوجهة نظر أو كرؤية للعالم،ولنفسه جعله يفترض طرائق خاصة في التحليل والوصف الفني ،بالفعل يقول"باختين" ،فليس الوجود المعطى للشخصية،ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه،وتحديده، وإنما وعي البطل،وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى:كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه"(18) .إذن فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم،ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية،وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها .وهذا المبدأ الخاص قد لعب دورا هاما في كيفية فهم باختين للشخصيات"(19) .وكيفية توظيفها في العمل الروائي توظيفا إيجابيا.

ولعل إضافة "باختين" بخصوص مفهوم الشخصية ووظيفتها تمثل منعرجا حاسما فيما سيأتي بعد ذلك:سواء عند السيكولوجيين،أو عند البنيويين، لما أحدثه من ثورية في التعاطي مع مفهوم الشخصية تنظيرا وممارسة.

وإذا كان المحللون النفسيون للأدب قد تمادوا في تحليلاتهم النفسية للشخصية إلى درجة أسقطتهم في غيابات النموذج السيكولوجي العقيم،وابعدتهم كثيرا عن الفهم الوظيفي للشخصية،وذلك لاعتمادهم أكثر على الاستعانة بتصريحات الكتاب وارائهم الشخصية،وابتعادهم عن معالجة الظاهرة في مكانها ،وداخل محيطها الخاص

بها لا المحيط الخارجي عنها(20) .وذلك بحكم أن مفهوم الشخصية كما تذهب إليه فرانسوا روسوم "Françoise Rossum" لا يمكن أن يكون مستقلا عن المفهوم العام للشخصية والذات والفرد ،فإن المبالغة في تحليل نفسية الشخصية "التخيلية" كما ولو كانت كائنا حيا يؤدي إلى إعطاء انطباع غير متماسك(21) .

وهذا لا يعني . إطلاقا . أن الدراسة وسيكولوجيا للشخصية حديثة ومستجدة،وإنما هي تعود إلى بداية الرواية،أي أنها قديمة قدم الرواية نفسها ،كما يقول رولان بورنوف "فقد كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تميزها للشخصية بإعطائها اسما من دون أن تسند لها أي صفة أخرى،وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية(21) . ومع تطور العملية السردية وتعقد وظائفها صار المطلوب من الروائي أن يراعي الطبيعة النفسية،والمزاجية لشخصيته .كما يؤكد ذلك توماشوفسكي "Tomachovsti" في نظرية الأدب،وهذه الصفات الجديدة للشخصية لم تكن تتوفر لها ،ولم يكن يعني بها في النصوص الكلاسيكية، ويذهب رولان بارت،إلى أن هذا التطور جعل الشخصية تكتسب تماسكا سيكولوجيا لم يكن متاحا لها سابقا ،وبذلك أصبحت فرادا بل "شخصا" أي "كائنا" كامل التكوين حتى وإن لم يقم بأي حدث،وهكذا كفت الشخصية عن تبعيتها للحدث وتجسد فيها جوهر سيكولوجي(22) .

ومع ظهور المدرسة البنيوية،ونشاطا التحليلات البنيوية للأدب بصفة عامة والسرد بصفة خاصة،بدأت النظرة إلى الشخصية جوهرا سيكولوجيا تتخذ أبعادا أخرى ووظائف تختلف تماما عما كان لها ،بل ذهب "توما شوفسكي" إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية،واختزلها "بروب" إلى أصناف بسيطة تقوم على الأفعال التي تستند إليها في السرد وليس على جوهرها السيكولوجي.

وكرد فعل على الخلط الكبير الذي كان يبديه النقد القديم فيما يتعلق بمفهوم الشخصية،والذي ينظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعيشة أو المنعكسة "مزيجا من افتراضات المؤلف،وبالتالي فهي المؤلف نفسه .

فقد ذهب اللسانيون إلى اعتبار الشخصية منعدمة تماما خارج الكلمات يقول تودوروف:"إن قضية الشخصية هي،قبل كل شيء قضية لسانية"(23) .هي شيء اتفاقي،أو خديعة أدبية،كما تقول "فرانسواز روسوم" .

ولا تبتعد هذه التوجهات عن آراء البنيويين حيث يذهب "فيلب هامون"(24) إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما "أدبيا" محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص،أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية(25) فيلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلاقة اللغوية"المورفيم" يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص.

ويعتبر هذا التوجه أو الدراسة التيبولوجية، سواء كانت ل:"رولان بورناف" أو "فيليب هامون"،أو "فلاديمير بروب"، أو"ميشال زيرافر"، ذات أهمية كبيرة في دراسة الشخصية وتحليل مفاهيمها،إلا أن أهمها وأغناها من الناحية الإجرائية، هي التي يقدمها فيليب هامون،لاستيعابها لما سبق من الدراسات،من "أرسطو" إلى فراي،مرورا ب"لوكاش" ،وتجاوزها لها. كما أن هذه الدراسة استطاعت أن تزيح أمامها النموذج السيكولوجي والدرامي وغيرها من النماذج التي هيمنت،هيمنة كلية على الدراسات التيبولوجية السائدة،واقتصرت على ثلاث فئات يرى هامون أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي:

. فئة الشخصيات المرجعية "Personnage Référentiels" وتدخل ضمنها التاريخية،والشخصيات الأسطورة،والشخصيات المجازية "كالحب أو الكراهية" والشخصيات الاجتماعية "كالعامل،الفارس،المحتال". وفي مجموعها تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة بعينها ،وتجسده مشاركة القارئ في تلك الثقافة،وهي تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنسخات والثقافة.

. فئة الشخصيات الواصلة "Personnage Embrayeurs" وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ،أو من ينوب عنهما في النص. وهي بمثابة المنشدين في التراجيديا القديمة والمحاورين السقراطيين،والشخصيات المرتجلة،والرواة المؤلفين المتدخلين والشخصيات الناطقة باسم المؤلف. .وفي بعض الأحيان يصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

فئة الشخصيات المتكررة "Personnage anaphoriques" وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي،فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت.وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا،أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل... وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح.وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوطولوجيته الخاصة(26).

وتعتمد التيبولوجيات المضمونية في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقية بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين الأساسين للسرد،وذلك أنه ليس هناك شخصية خارج الحدث كما انه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية.وفي هذا السياق يولي هنري جيمس أهمية كبرى للشخصيات من حيث هي طبائع ونفسيات،وبالتالي فكل سرد عنده لا شك "وصف للطبائع"(27) .وتكون هذه الطبائع مقررة بصورة نهائية في الشخصيات. وكذلك أسماءهم،وكل ما يتغير هو الأحداث تبعا للمناسبة.وهذه التيبولوجية التلقائية تلتقي نظريا ،مع بروب ويعلل بارث ذلك بقوله "أن بروب،ينطلق في تعليله هذا من اعتقاده أن الشخصية تشكل مستوى وصفيا لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد واحد في العالم بدون شخصيات"(28).

وعلى غرار هذه التيبولوجيات الشكلية التي تنظر إلى الشخصية من زاوية دورها النصي الذي تقوم به،وتركز على العلاقات الشكلية الخالصة التي تربط بينها ،وكذا التيبولوجيات المضمونية التي تعتمد في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث.نجد صنفا آخر من التيبولوجيات،تفترض وجود شخصيات نموذجية،نعثر عليها على امتداد التاريخ الأدبي،حسب رأي "تودوروف"،وفيها يتم تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين بحيث تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه الشخصية في النسق العلائقي الذي ينظم الرواية.

ومهما يكن الأمر فإنه لا يمكن أن يدعي هذا المدخل المقتضب الإحاطة بكل الإشكاليات المطروحة على الساحة النقدية فيما يتعلق بهذا الموضوع إلا إلماما وبقدر ما يسمح المجال.

أما فيما يتعلق بهذه النصوص،وفي ضوء المؤثرات الأيديولوجية والتوجهات الفكرية لأصحابها،وكما لاحظنا مع عنصري الزمان،والمكان حيث وجدنا ،المكان يضيق ويتسع من كاتب لآخر ومن نص لآخر، ومن توجه إلى آخر،وكذا الحدود الزمنية التي أطرت هذه الأعمال الروائية، وجدناها قد خرجت عن كونها قيدا ،وأصبحت إشارات ودلالات يوظفها كل واحد من الروائيين حسب رؤيته وغايته التي يهدف إليها من إبداعه،وما ينشده من حقائق يحملها الخطاب الروائي.

فالأمر نفسه حدث مع الشخصيات التي لم تخرج عن كونها حاملا أيديولوجيا،وظفت بطريقة تجعل النص يبوح،بل يكشف عن انتمائه الأيديولوجي مع تطور الأحداث من خلال حركات هذه الشخصيات وأفعالها وكثيرا ما يكون ذلك نابعا من أقوالها مباشرة،وهي في كل ذلك تخضع للمقولة والخطاب الذي يريد الأديب إيصاله للمجتمع الذي يكتب له،وتحديد موقفه من قضايا عصره وظروف مجتمعه الحياتية والتاريخية.

ولكي يتسنى لهم؟ ذلك سهروا على تقديم نماذج متنوعة من الشخصيات منها ما هو حامل لأيديولوجيا الأديب ومنها ما هو حامل للأيديولوجيا أو الأيديولوجيات المضادة،ولكل فئة من هذه الفئات نماذج مساندة ومدعمة لمواقفها ،ومنها ما هو مبلور لمواقف غامضة لم تستطع الشخصية الرئيسية الموكل لها حمل الموقف أو الموقف المضاد ،الكشف عنها أو اتخاذ الموقف المباشر والنهائي "وهذه النماذج في مجملها تشكل مجمع علاقات"(29) تؤطر النسيج العام للنص وتعطي لها النفس اللازم للوصول إلى الحل النهائي. منها:

أ . النموذج الثوري "الشخصية الديناميـة" "Personnage Protagoniste"

أو الشخصية التي تعطي الحدث انطلاقته الدينامية التي يطلق عليها سوريو (Souriau) " القوة التيمائية" (Force Thématique) (30). وهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية،فهو الحامل لفكر

الروائي أو الذي يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي.

ف"اللاز" و"عبد الحميد" و"مارية" و"إدريس" و"عبد الله" و"القس" و"زيدان" و"جميلة" و"حليمة" تنضوي تحت هذا العنوان،وتقوم بوظائف كل وفق المساحة المحددة لها من طرف الأديب المبدع،وهي في النهاية شخصية محورية تدور في فلكها كل الشخصيات،الرئيسية منها والثانوية،المهمة والأقل أهمية وترتبط بها الأحداث اللاز هو "هذا اللقيط الذي لا تتذكر حتى أمه من هو أبوه وكأنما التقطته من الرماد مثل الدجاجة...برز إلى الحياة يحمل كل الشرو..."(31).

في طفولته كان شريرا يحمل كل أنواع الشرور،حتى صار هو مصدرها."يضرب هذا يختطف محفظة ذاك،ويهدد الآخر إن لم يسرق له النقود من متجر ابيه،أو الطعام من مطبخ أمه"(32).وفي أيام العطل يحمل شروره إلى الساحات العمومية حيث يلعب أقرانه "شاهرا خنجره وفي وجوه الصغار حتى ينزلوا عند إرادته،ويكترونه منه،تارة بدورو لكل لاعب،وتارة يشتط،فيطلب عشرة... ولم يكن يجدي معه لا تدخل الآباء ولا تدخل الشامبيط،بل الويل كل الويل لمن يتجرأ ويبلغ عنه أباه أو أخاه"(33).وبذلك اصبح يستحق هذه الأوصاف بكل جدارة فهو "مكابر،معاند،وقح،متعنت،لا ينهزم في معركة وإن استمرت عدة.

أيام" (34) كل هذه الصفات جعلت منه شخصا لا يهاب الصعاب ولا يتراجع عن موقف مهما كلفه ذلك "مما جعل كبارا وصغارا يهابونه ويتحاشون الاصطدام معه، ويتنازلون له عن حق أو عن باطل" (35).

وإذا كانت هذه صفاته في صغره فإنه عندما بلغ سن الرشد ازدادت شروره وتطورت أساليبه "وازداد سعاره ونمت فيه شرور، لم تكن لتتوقع، من السطو على المتاجر ليلا، إلى الخمر، إلى الحشيش، إلى القمار.. حتى بلغ معدل دخوله إلى السجن، ثلاثين مرة في الشهر"(36).

كانت هذه صفاته وأخلاقه، قبل الثورة، لكن عندما اندلعت الثورة "استبشر كثيرون ومنهم الربيعي بدنو أجله" (37).

لكن اللاز الذي ولد وترعرع في مناخات التشرد والعناء لا يمكن أن يعدم الحيلة ولا أن يخونه ذكاؤه "إنه عرف كيف يتحايل على الحياة، ويسخر من جميع اعدائه، فقد بادر إلى مصادقة العسكر، وصار يتردد على الثكنة، إلى أن اقتحم مكتب الضابط نفسه ولم يعد يغادره، لقد توطدت بينهما علاقة متينة راجت حولها أقاويل كثيرة، وتضاربت فيها آراء السكان، البعض يراها قائمة على القوادة.. بينما البعض يرى أن اللاز يعمل في مخابرات الضابط يحصي حركات الناس، ويتقصى أخبار الثورة.. والبعض الأخر لا يستبعد أن يقوم اللاز بالعمليتين معا.." (38).

وتبقى هذه الشكوك في حاجة إلى ما يثبتها على أرض الواقع، أكيد أنه ولكثرة شروره لا يجد من يشهد لصالحه، أو يسعى لتبرئة ذمته، حتى "إذا كان هناك مدافعون عن اللاز فإنهم قلائل ودفاعهم وقور محتشم لا يكاد يتعداهم إلى غيرهم" (39).

شيء أكيد أنه لا يوجد "أحد يستطيع نسبة خيانة واحدة معينة له" (40) لأن "جميع الذين يلقى عليهم القبض.. بعد خروجهم يثنون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم،إنه لم يشهد أبدا ضد أحد، ولم يتردد مرة أن يشهد لفائدة من يستشهده،كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ والماء لكل من يطلبه.. مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم" (41).

وعندما يلقى عليه القبض بعد أن وشى به بعض الخونة يثبت " اللاز" مرة أخرى،مدى صحة ما وصفه به هؤلاء المقبوض عليهم، حيث يوظف " اللاز" كل تلك الصفات التي اشتهر بها لدى العام والخاص، ويمرر رسالته لصديقه قدور الذي كان وحده يعرف سر " اللاز" وعلاقته بالضابط ،وعلاقته بالثورة " بذل اللاز آخر جهده حتى تمكن من الوقوف ثم نظر إليه وبصق في وجهه مزمجرا: " راقكم المنظر يا خنازير،حانت ساعتكم كلكم،أضاف بصقة أخرى واستسلم للدورية،وقد هدأ ضجيجه كما لو أنه أنهى مهمته كلها ،وبلغ رسالته لكل سكان القرية،في شخص قدور" (42) " قدور:هذا الشاب الريفي الذي انتقل مع والده إلى القرية حيث احترف معه مهنة التجارة،ويهجر البذر والزرع ورعي الغنم التي كان يمارسها في الريف " قدور الذي لم يدخل القرية إلا منذ ثلاث سنوات متنقلا مباشرة من المحراث والقمح والشعير والحقول،إلى الميزان والشاي والقهوة والسكر والتوابل، فلسفته لم يطرأ عليها أي تغيير أو تبدل،بل إنها تطورت في نفس الاتجاه وعلى نفس الأسس" (43) فهو ككل " الفلاحين وأبناء القرى الصغيرة كلهم حذرون، وأشباه ذئاب في نظرتهم للحياة. . خاصة هذه الحياة الملأى بتناقضات الانتقال من البداوة المحضة إلى شبه التحضر والمدنية، وهم لا يهضمون أو يتقبلون جديدا، إلا بعد عجزهم عن مقاومته. . لا يطمئنون إلا لأنفسهم وخططهم، وكل ما عدا ذلك لا يخلو من الخداع أو الانخداع" (44).

ف" قدور" بهذه الصفات يشغل مكانة لا تقل أهمية عن مكانة "اللاز"، فهو الوجه الثاني للاز و" حمو" عم " اللاز" هذه الشخصية الشاذة يبدأ هو الآخر بالدونية المطلقة ويجتاز هذه الحال إلى أخرى يختلط فيها السلب بالإيجاب، فهو مرآة أخرى لذاكرة تصوغ أوجاعها في شخص أو أشخاص. تسفر الذاكرة الشعبية عن منطقها في رحيل "أشخاص الرواية" من الإثم إلى البراءة وتؤكد منطقها من جديد في تناسل العالم الكابوسي لـ" حمو" الذي يدفعه البؤس إلى حرق أطفاله وذلك قبل الاستقلال،وينتظر الشفاعة من آثم بعد الاستقلال" (45)،وينتقل من تلك المآثم كلها إلى الاتجاه المقابل والمضاد تماما إنها المفارقة لكن حقيقة في مخيلة الأديب وطار " رد قدور على حمو الذي لم يعد يحدثه كلما تقابلا إلا عن الحرب والإخوان،ونسي

تماما المصائب الثلاثة: دايحة،ومباركة،وخوخة.. والأفواه العشرة التي تقتات من أربعين دورو التي يكسبها من عمله المرهق الشاق.. وانغمس منذ شهر في الحرب. يجمع أخبارها، يروجها بين المعارف والثقات.. مبشرا بتغيير الوضع وتبدل حال بأخرى، لا يدري كنهها،ولو أنه يحدس بدائي جدا، وبغريزة غامضة كثيرا. يتصورها أفضل وكفى، خاصة وأنه لا يدري أي فارق بين الأغنياء وبين المعمرين إلا في اللغة واللباس. وزاد حدسه هذا تأكيدا أن المذبوحين كلهم إما فرنسيون وإما أغنياء.. أعيان وقياد،وخوج وشامبيط" (46).

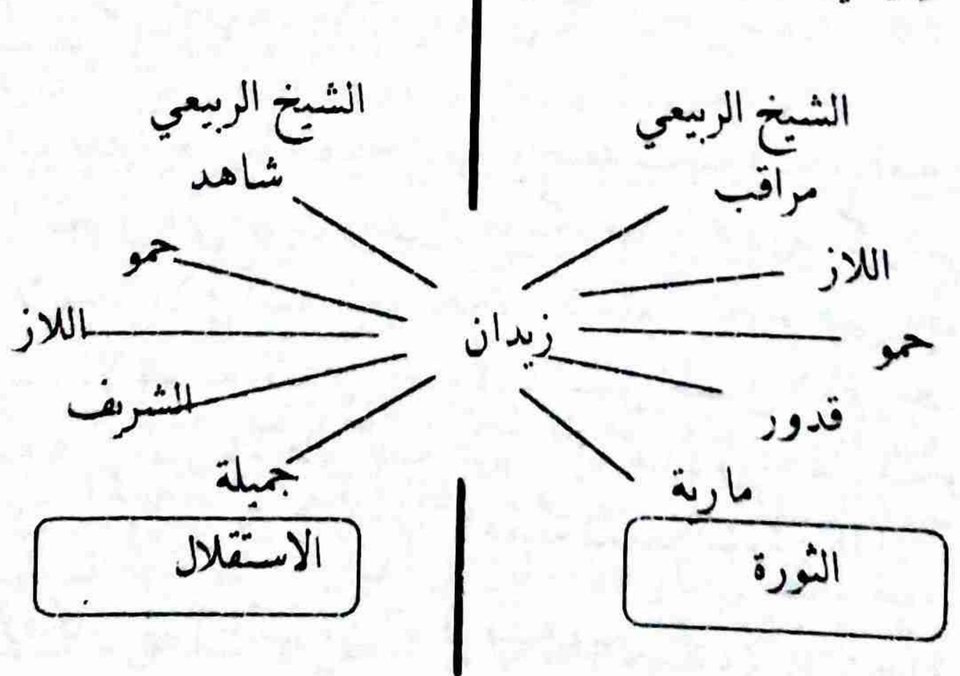
وقبل أن يتولى حمو هذه المهمة كان قد تلقى دروسه الأولى على يد أخيه زيدان ليصير فيما بعد الشخصية المكملة له فيبذل جهده ليقنع آخرين، سيصيرون فيما بعد وقودا للثورة. في الوقت نفسه جنود الثورة الشيوعية التي يتولى زيدان التمهيد لها وفق ما تلقاه من مبادئ اشتراكية على يد أساتذته الأمميين الاشتراكيين في كل من فرنسا وموسكو "يذل حمو كل ما يملك من جهد فكري لإقناع قدور بما أقنعه به أخوه زيدان. ويستعرض كل أفكاره" (47).

وتغير الثورة حمو تغيرا جذريا فتصبح أيامه الماضية شحنة قوية لتدفعه إلى الأمام،للبحث عن الانتصار على الذات وعلى الواقع بكل مفارقاته لأن "كل شيء حقيقي لامع ومؤثر لا يوجد إلا في البعد البعيد،هكذا كالحلم،كالنجوم،حتى الحزن الحقيقي اللامع المؤثر. لا تلمسه الأيدي القصيرة.. الطفل الجميل،الذي أنجبته خوخة العزيزة التهمته نيران الفرن،ولم يطلق عليه اسم.. إنه هناك وراء تلك النجوم المتلألئة في الفضاء البعيد، ولن يعرف اسما أبدا.كالحقيقة اللامعة المؤثرة" (48).

وتدفعه هذه الأفكار إلى البحث عن الفرق بينه وبين أخيه "زيدان" "لا فرق. نقاتل جنبا إلى جنب ونتحمل نفس المشاق.. ننظر إلى العدو نظرة واحدة.. فقط زيدان يفكر أحسن مني، أحسن منا جميعا.. آراؤه دائما صائبة،وأحكامه سليمة،وتنبؤاته صادقة.. ربما السبب في ذلك أنه كمتعلم بينما أنا أمي. معنا بعض المتعلمين مثله،ولكنه يفكر أحسن منهم.إذا كان هذا لأنه أحمر فيجب أن نحمر كلنا يجب أن تحمر الثورة كلها لتفكر تفكيرا سليما،وتصدر أحكاما صحيحة" (49).ليصل إلى القناعة النهائية التي لا رجعة فيها،فهو ذكي

سريع البداهة" إن له قابلية عظمى للإدراك .لو يتطور يصير من عظماء القادة. . ذكي نشيط، كبير القلب،يستطيع بسرعة خارقة اكتساب ود محيطه والسيطرة عليه منظبط . .ليبقى في مهمته رئيسا للمسبلين،ليظل شديد الاحتكاك بالجماهير،كان يشتغل بأربعين دورو لليوم في فرن الحمام. . لن يتلوث على أية حال. .لن ينسى الكدح ما حيي" (50) هذه شهادة "زيدان"على أخيه "حمو" .

هكذا يكشف الروائي الطاهر وطار عن رؤيته . المؤدلجة. لتلك المرحلة الحبلى بالمتناقضات من خلال بنائه وتقديمه لهذه الشخوص الجزئية التي تولد صغيرة جدا كما تولد أحداث الرواية وتتطور، تطورا تدريجيا ،مع تطور ما يريد الأديب الكشف عنه، أي مع تطور الخطاب الأيديولوجي الذي يرسله النص،وعندما تنضج كل شخصية وتصل في نضجها قمة الوعي،وتعي الأشياء في عمقها وبعدها الفكري تكون قد وصلت إلى المصب،إلى زيدان. هذه الشخصية التي تمثل "المحور الأساسي الذي ينبني عليه الهيكل الروائي بكامله " اللاز او II" .



ولما كان الكاتب يحرص على الوصول إلى الغاية المنشودة من هذه العملية الإبداعية نجده ركز كل جهده الفني على إبراز العلاقة الحقيقية القائمة بين الشخصيات المنتقاة بكل دقة والمجتمع بكل تناقضاته إبان الثورة،بل حتى قبل اندلاع الثورة،عند لجوئه إلى عرض صور الإنسان " المجتمع" من خلال هموم زيدان النضالية بكل أبعادها ،حتى في لحظات ضعفه المشروعة،وينسجها نسجا واقعيا دقيقا ، مما أعطى النص طابعه الملحمي (52) .

فمن خلال الشخصية المحورية بعد اكتمال بنائها عن طريق عرض هموم الشخصيات الجزئية " اللاز،حمو،قدور،رمضان، قائد الفرقة الثانية. . " يحدد وطار طبيعة القوى الاجتماعية التي لعبت دورا أساسيا في النضال الوطني أيام الثورة وامتداداتها " جميلة، زملاؤها المتطوعون،حمو. . " أيام الاستقلال،وتحديد شكل وعيها الاجتماعي،ومنها تبرز قيمة هذه الشخصية المركبة " المحورية" في تحديد الذين يعود لهم الفضل في تحرير البلاد وخوض غمار الثورة، والذين يحق لهم أن يكونوا الامتداد الطبيعي لهؤلاء بعد الاستقلال. من أجل تجسيد هذا المستقبل الذي تحاول الرجعية تشويهه.

فالعمل الفعال لهؤلاء الفقراء أمثال "حمو"، "زيدان"، "اللاز"، "ماريانة"،قدور وكل الذين يستمرون في حلف لواء الفقر بعد الثورة، يقف سدا منيعا في وجه " الشيخ" وجماعته وأحفاده من بعده هؤلاء البؤساء الذين لا يربطهم بالماضي شيء (53) " لأنهم في رحلتهم الدائبة ومن خلال صراعاتهم فقدوا كل شيء حتى ابسط الشروط الإنسانية لممارسة عيش مقبول" (54) وهذا ما جعلهم لا يخافون من فقدان أي شيء.

وإذا كانت الشخصية الثورية التقدمية عند وطار تعكس حركة الجماهير في عمومها، باعتبارها الشعب كمبدأ خلاق بوجه الأحداث فإن ذلك ما جعلها تكتسب السمات التي تميزها كنموذج فني راق، ينبع من إيمان الأديب " وطار" بالنهج الاشتراكي الذي يراه السبيل الوحيد لإنقاذ تلك الجماهير الشعبية،وكذا وعي العامل التقدمي بالنهج الثوري.

فإننا نجد الأمر يأخذ مجرى آخر عند " عبد الله العروي" حيث يبدو نموذجه الثوري على هيئة آلة فكرية تتحرك بعيدا عن تلك الصدمات الأيديولوجية المباشرة التي شاهدناها عند زميله "وطار"، فهو يغرف من نبع الأديب وتجاربه وأفكاره ليعيد قولبتها - لضرورة الفن الروائي - في شكل حوارات فكرية تعبر عن مدى تأزم الواقع الاجتماعي المغربي قبيل الاستقلال وبعده مباشرة.

يبدو " إدريس " الشخصية المحورية بالنسبة لأعمال " العروي " كلها " الغربة، اليتيم، الفريق " بطلا إشكاليا بمثابة مشروع فني " يستهدف إبراز أهم معالم وخصائص الشخصية الوطنية والإنسان المغربي "(54) في عمومه وفي صراعاته مع الواقع ومع " الماضي " ومع " الأنا " ومع "الآخر". ظل يتهدد كيانه الداخلي من الوهلة الأولى التي يلتقي به في " رواية الغربة" إلى آخر مطاف في " رواية الأوراق" يعيش في عالم "يفقد كل علاقة له بالأفكار ،وأن هذه الأخيرة تتحول لديه إلى ظواهر نفسية ذاتية أي إلى مثل عليا ،تفقد كل أمل لها في التجسد والتحقق في عالم الواقع" (55) .

تقدم رواية " الغربة" إدريس فاقدا الاتزان متوترا، يتعارض مع كل شيء حتى مع ذاته في ثورته ضد الواقع ضد الآخر الذي لا يلين يتأبى على تقديم المساعدة المأمولة فيه : "إدريس يذكرني هذا الاسم بمحاولات فاشلة" (56) وفي ثورته ضد الأنا المأزومة " هذا الشعب الذي نهج دين نحيب وبكاء على الماضي وأقام المغنيات على طقوسه الجديدة أين الحكمة؟ في مقاماتنا الصاخبة أم في زفراته المكتومة؟ لقد انتهينا إلى غاية الطريق وقطعنا منها كل ما استغله العدو فتحررنا. أما الذين أفلتوا من حكم الدخلاء ولم تحسم الضرورة علاقاتهم بالماضي فتراهم محاطين بالإهمال مقصين عن ميدان الأحداث قد ركنوا إلى أنين لا ينقضي وشرعوا للنائحات حرفة عمومية .وللدهر سخرية ومكر. دارت الدائرة بسرعة وقسوة على الذين خنقوا وقتلوا وتركوا الآثار دارسة إلى الأبد .الذين سدوا أبواب التاريخ في وجه شعوب وقبائل" (57) . وتعرضه كذلك في ثورته ضد الآخر المتهم في نظره "إنها مريم التي أقحمت الضيق في فؤادك،لقنتك أن التجديد، يجب أن يكون شاملا يعم كل شيء، هؤلاء الأجانب يعرفون كيف يبثون فنون الريبة في النفوس يسفهون العقول ويتحيلون حتى يهدوا البنيان المشيد الثابت"(58) وفي ثورته ضد الواقع " كيف لا أتخوف وقد انطبعت في ذهنك أول فكرة مستقلة عني،منذ أن استويت على قدمي،وهذا العالم المظلم له معالم، هي ملامح وجهك وخصائص جسمك"(59) .

ويحاول "إدريس" منذ البداية أن يجعل " تفكيره وسلوكه يخضعان لقيم النوعية" (60) لكنه لا يستطيع تخليصها بشكل نهائي من وجود الوسيط المهيمن (61) الذي يمارس تأثيره العام على مجموع البنية الاجتماعية التي تقدمها هذه الأعمال لـ "العروي".

ولعل هذا ما جعل النموذج الثوري التقدمي يبدو ككتلة بوجهين، الوجه الأول يمثله "إدريس"،والذي لا يبتعد في الحقيقة كثيرا عن الأديب نفسه، والوجه الثاني تمثله "مارية"،ولكلا النموذجين نموذج مكمل. على غرار ما رأيناه عند وطار. فلإدريس نموذج مكمل وهو الاخر بوجهين " عمر وشعيب" ولمارية نموذج يبدو بوجهتين " لاره، مريم" ويقدم " العروي" نموذجه الثوري في إطار تناظر قائم بين الواقع الاجتماعي والعمل الإبداعي،وذلك من خلال حوار متسلسل يجري بين البطل " إدريس" والنماذج الاجتماعية التي تمثلها " الأب، شعيب، مارية" واهتمام الأديب بدور الشخصية النموذج لم يكن هو المهم لديه لا بالنسبة لهذه الشخصية وما تمثله في الواقع ولكن ما يمثله الواقع بالنسبة إليها ، وما تمثله هذه الشخصية بالنسبة لنفسها . "جاء إدريس وفي ذهنه فكرة وفي قلبه عزم يغترف من حوض" شعيب " قوة إقناعية، هاربا من القصور والدواوير من العبارات والاعتبارات، جاء على موعد مع حبه الضائع .(62) .

يمثل " إدريس" وجهة نظر،أو رؤية للعالم يصوغها العروي للتعبير عن رؤاة وموافقة من التحولات المتأزمة التي كان يشهدها مع الاستقلال في السبعينات من القرن الماضي "هذه ربما ملاحظة مغترب لكنني اعجب لهذه المدينة . أجدها كما تركتها أول الأمر في حين أن جميع الخطب تقول أننا نعيش فترة حاسمة في تاريخ بلادنا" (63) .

يقول " باختين" Bakhti:" ليس الوجود المعطى للشخصية ولا صورتها المعدة بصرامة،هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، وإنما وعي البطل، وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه" (64) .

والنموذج الثوري الذي يقدمه العروي هو حصاد الماضي بكل تناقضاته وهو لا يقوم بهذا الفعل بمفرده وبطريقة مباشرة بل يستعين بنماذج كثيرة متداخلة تتقاطع في

نقاط عدة، وتتشابك في آراء كثيرة لتقدم في النهاية الخطاب الأيديولوجي وقد اكتمل ونضجت فكرته، يدخل "إدريس" في حوار متواصل مع والده: " قال الأب وكأنه لم يقدر على الكتمان،أحب أن أفهم لا غير. سمعت مرارا ومن كل جهة:له ابن فطن ومثقف لكنه ما زال يجري وراء العلم،إلى أين يطلب العلم، إلى أين؟

هذا هو السؤال قديما وحديثا مقنعا أو مكشوفا صاغه الأب اليوم في قالب جديد، محبب إلى قلب ابنه،لا شك أنه فكر طويلا في أحسن السبل إلى النفاذ إلى قلب إدريس.

. هذا العلم يا أبت. لا قيمة له اليوم. فالأحسن إذن التمادي في الطريق ثم لست ممن يلهث وراء المال.

قاطعه الأب: هذا كلام لا أستسيغه،ألم تسمع "كلوا واشربوا" " ولا تنس نصيبك من الدنيا".

استذكر "إدريس" كلمة "الغزالي" : " أردت هذا العلم لغير وجه الله فأبى أن يكون إلا لله" وجواب الفقيه القاضي: أتصوف يا فتى؟ إن التصوف انهزام أمام الحياة. ثم انقطع وأسرها في نفسه.

قال الأب: إني أتفهم ولا أريد أن أتنكر لما قصدنا إليه نحن الاثنين. كان يقال في شبابي من أتم القرآن والأجرومية وسيدي خليل فتح الله عليه وأما من تعاطى الدمياطي صاحبه الزلط طول حياته.

قالها أبوه بلهجة غير مكترثة كالمثل المشوه لكي لا تنزل على قلب إدريس كالماء البارد لكن إدريس فهمها ووعاها واتضح لديه أن مثقفي اليوم هم أصحاب الدمياطي* في الماضي"(65). فتتجلى خيبة الأمل في الحاضر ويتجلى جزء من المسببات فقط " أحس أن أباه في آن واحد قد أدرك قولته ولم يدركها فسكت وصبر، سكوت الرضا والقناعة" (66)،إلى حين الالتقاء مع شعيب الذي يدخل معه في حوار "شعيب" يمثل الفكر الماضوي بكل تجلياته في الحاضر " منذ خلق " وهو مكلف بالدعابة والرعاية تعاقبت الأجيال وهو في دوره لا يتغير خدم أبا إدريس ورافق أخاه الأكبر في رحلاته البحرية واهتم بالمسرح في بلد ليس فيها مسارح ولا فنون ولا متفرجة. . في تلك السنة اللامعة المتأججة عندما عدنا مدة شهر كامل

إلى حلقات الوعظ خارج المساجد اتجهت البلدة قاطبة إلى شعيب فقام بكل شيء ،بالكتابة والتزيين، بالإنارة والتدريب بالخياطة والتنظيم عمل بمفرده،استطاع أن يستولي على أسماع الناس وأفئدتهم. لعب كل دور ولبس كل لبوس،نطق بكل لغة وهاجم كل متطاول عنيد ،وعندما انطفأت المصابيح ودخل كل واحد إلى داره ونسي هل كانت المسرحية مأساة أم ملهاة توارت أعماله وبقي فقيرا كبادئ أمره" (67)، سأله إدريس عن المعرفة، الحقيقية التي لم يستطع الوصول إليها بعد نضال طويل ضد الآخر الذي أصبح اليوم يشكل كابوسا أثقل مما كان بالأمس فقال له: "عندما تتعلم العوم وتقطع النهر ثلاث مرات والثياب ملفوفة على رأسك أولا باستراحة بعد كل قطعة ثم بلا استراحة عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف" (68) ،يتظاهر إدريس بعدم الفهم، لكشف الحقيقة أكثر. لجعل شعيب يفصح عن حقيقته التي هي الوجه الثاني من أزمة الواقع الذي فرق بينه وبين " مارية" حقيقته الثانية،التي لم يشأ الانفصال عنها ولم يستطع الاقتراب منها .وقال لشعيب مستهزئا بقناعته التي هي جزء من الماضي والحاضر معا:" هذه الأشياء لا تخرج أي بلدة من التاريخ.. من زمن،والحوادث الكبرى تقع في العواصم" (69) ولكن شعيبا الذي لا يقل عنه وعيا بغموض الحاضر وتشابكه يرد عليه قائلا:" إننا لا نأسف على الماضي،بل على عدم مسايرة الحاضر" (70) وكأنه يقول هذا هو "شعيب" "اليوم بعد أن سرى في الظلام وتدرب على المدية والمسدس. وقنط في الكهف ثم رأى النور" (71).

لم يحل هذا الاتصال " بشعيب" كل الإشكاليات فلا تزال العلائق متداخلة متشابكة في غير وضوح، لا الماضي كشف عن حقيقة السلبيات التي أربكت الحاضر وأوشكت أن تغيب المستقبل، ولا الحاضر أصبح جليا أمام إدريس،لأن شعيبا نفسه لا يدري إن كانت العلة في الماضي أم أن المستقبل هو المتهم،هو الذي لا يستوعب معطيات الماضي التي تحدد اتجاه سير الحاضر "كل الحلول تؤدي إلى نفس النتيجة وهذه هي المأساة" (72) وهذا هو مصدر شقاء إدريس "خيم الآن الظلام على ضريح سيدي غانم.. " (73).

وحاور "إدريس" " مارية" عن الماضي وعن الحاضر وعن المستقبل، فلم يستطع استيعاب وجهة نظرها. ولا حتى رؤيتها للواقع رغم أنه كان ينتظر منها الحل

الحقيقي، ينتظر منها أن تكون شاطئ الأمان والثورة المؤدية إلى الاستقرار "كوني عائشتي يا مارية.. الريبة والخداع" (74).

تهجر "مارية" المغرب تلجأ إلى الآخر إلى الغرب باحثة عن علاج مناسب لاضطراب" إدريس،ها هي تعود إليه بعد أن استكملت دائرة الحياة بعد أن تجولت بلاد الآخر ونهلت من ثقافته،تحمل معها نضجا كاملا،والحل الذي بحثت عنه في مغرب الثورة،ومغرب الاستقلال، وقد أخذ خمسة عشر عاما من عمرها عادت "إمرأة متوسطة.. لكن لا علاقة بينها وبين الفتاة التي عرفتها وناقشتها وأحببتها،أرى امرأة تلبس معطفا صوفيا أحمر وقبعة حمراء بشرتها ناصعة ووجهها مكتنز كوجوه المترفين براقة كأنها خرجت من الحمام أو فارقت صالون التزيين" (75) .فقد عادت لتؤكد إدريس " بأن مهما كانت في قرارة كل أيديولوجيا مدلولات طبقية،فإن الأيديولوجيا العربية على الخصوص ليست بالضرورة مرتبطة ببينة المجتمع العربي،لأن فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تسيرنا وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا،تلك هي البينة الاجتماعية الغربية" (76) وهكذا يفصح الخطاب الأيديولوجي في هذه الرواية وعلى لسان البطل عن وعي شقي بانتمائه،شقي بحضارة متعطلة لا تتوقف عن عنادها يحاول البطل في حواره مع مارية إقناعها بحتمية الواقع،وحتمية الرضوخ لهذا الواقع لأن المنطق يقتضي ذلك،وهم مجبرون على قبولة " أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج،واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال لأن المشكلة مشكلة حضارة،لا مشكلة سيادة أو قيادة، لكن الحضارة لا تؤخذ كما يؤخذ هذا الكأس" (77).

وتنطلق الرواية في مجملها من معطيات ذات صوت ذاتي لتطرح إشكاليات ذات صوت موضوعي،هذا ما عقد بنية شخصية البطل "إدريس" وتداخل أبعادها الخارجية والداخلية.

فلقد كان " إدريس" يعاني ازدواجية فكرية يمثل طرفيها " شعيب" و"مارية"، يشده "شعيب" إلى التقاليد الأخلاقية الراسخة في وعي المجتمع ماضيا وحاضرا،إذ كانت في الماضي تمثل مصدر قوته وتجذره فإنها تشكل في حاضرها مصدر القلق والخيبة والاضطراب وتدعوه " مارية" من جهة ثانية إلى الانفتاح على الحضارة

الأوروبية. بقدر ما كان هذا الانفتاح يستفزه ويشده بقوة إلى درجة أنه جرب الهجرة إلى الغرب،فإنه يشكل في حاضره العقدة التي لم يستطع لها حلا.

أكيد أنه لم يكن يقاسمها هذه القناعة ظاهريا لكنه في قرارة نفسه كان يؤمن بصواب ذلك،وهذه الازدواجية هي التي منعته يوما ما أن يمارس الحب معها وفق مفهومها .من الهجرة معها ،من أن يستجيب إلى مطالبها دائما ،" لن أجيبها على رسائلها من وراء البحار وقد صمت أذني لا أسمع نشيد المحبة ولا أسترخي إلى نغمات الأخوة والوفاق حتى يقطب وجهك ماربة،ويعلو صوتك خشنا هذا الحقل الهادئ وهذا الضريح الأزلي" (78) ،لكن اليوم و"ماربة" المغربية الأصل الغربية الأطوار تعود ،أصبح من حقه أن يبحث عن الحقيقة،عن ذلك المجهول الذي كانا يبحثان عنه معا ،عن حل لذلك الإحساس الغريب بالخيبة التي تخنق المغربي وترمي به مرغما إلى أحضان الآخر "كنا في الماضي لا نتكلم كثيرا وربما كنا في الواقع لا نزيد على ما نقوله اليوم،لكن الوضع قد تغير،أريد الآن خطابا معقولا لا شبهة فيه ولا ألغاز" (79) وهكذا يتجدد السؤال بعد مرور خمسة عشر عاما لدى إدريس، ويعود هاجس البحث عن الحقيقة.

فهمت ماربة وتيقنت منذ البداية وقبل أن تدخل في حوارها الطويل مع إدريس أي مع الوجه الثاني من " الأنا" من وجود تماثل عضوي بين واقعها المعاصر "المغرب" وبين سيرورة العقل الغربي الحديث. وتأكدت من أن " ما يحمل النقاش هو مغزى ذلك التماثل" (80) ولهذا هاجرت وحاورت "لاره" ثم جربت وخاضت غمار الحياة هناك وجادلت " عمر" " اشتغلت عشرة أعوام في مكتبة حارسة ثم بائعة ثم مساعدة للأبناء ثم مكلفة باستيراد المؤلفات المدرسية ثم مديرة المبيعات بعدما أن تعلمت أركان المهنة،أصبح من اللازم أن أغير وجهتي (81) . وها هي اليوم تعود لتقنع إدريس بأنهم كانوا أمام هيمنة الدولة المستعمرة والدولة الليبرالية،لا يملكون المبادرة، لأن الآخر الأجنبي المستعمر المباشر أو غير المباشر هو الذي كان يخطط وينجز ويقتصر دورهم على توضيح أغراض الآخر والتعليق عليها ،وبعد الاستقلال لم تستطع الدولة الوطنية أن تتخلص من الشعاراتية في كل نشاطاتها المضادة، فأصبح " هذا النوع الخاص من النشاط المعاكس أو السالب لأغراض العدو،وهو

الذي يفرض،بداعي الاستعجال البراغماتية والذرائعية،ويشجع على نبذ التأمل المجاني والفكر المجرد، فالدولة " الوطنية" مدفوعة دفعا إلى استعمال تقنيات لا ندرك أسرارها" (82)،وهذا ما أغرق واقعنا في هذا الكابوس المأساوي ودفعنا إلى هاته الأفعال التي تلقي بنا داخل الحواجز الاجتماعية والنفسية العميقة في تاريخ الهزيمة المأساوية" (83) وتلك كانت القناعة التي يؤمن بها البطل " إدريس " لكن مارية من يجسدها ؟ "ما بالنا نضيع جهدنا ووقتنا المحسوب في دراسة كيف يتوهم ويمثل العرب أنفسهم في حين أن المطلوب منا والمجدي حقا هو أن ندرس كيف يعيشون ويتصرفون" (84) . "ليس هدفي وصف الحياة التي يحياها بعض سكانها .

. ألا تخافين أن يكون الوصف سطحيا ؟

. هذه نقطة لا تهمني .أنا أحمل معي أسئلة فرزتها ،دققتها، قبولبتها أدمغة إلكترونية. مهمتي أن أقابل كل سؤال بجواب مقتضب،هناك من يقوم بالترجمة والتحليل والتركيب والتأويل" (85) .

هكذا تتوالى أشكال الوعي مع التطور الفكري للنموذج الثوري، الذي لم يستطع التخلص نهائيا ،في طريق بحثه عن الحل النهائي،من الإحساس بتأزم الواقع وبعد الاستقلال مباشرة.

يبدع عبد الله العروي في بناء هذه الشخصية المركبة معتمدا على إرثه الفكري والتاريخي،في بنية الحوار الفكري بين الأبعاد الثلاثة لبطله "إدريس" .

شعيب ـــ الشيخ " الماضي الديني"

إدريس الأب ـــ رجل السياسة الماضوي التاريخي

مارية ـــ داعية التقنية

يجيب "شعيب" "إدريس" ويجيب الأب ثم تجيب " مارية" جوابا مختلفا عن سؤال واحد مركب العناصر: كيف السبيل إلى الخروج من هيمنة الواقع السلبي ؟ بالرجوع إلى الأنا العميقة أي التمسك بالأصالة أم باستجداء دواليب التاريخ،أم هو الارتماء في أحضان الآخر؟ أو بالأحرى " بما يتحدد ،إيجابيا الغرب،وبالتالي سلبيا المجتمع العربي؟ بالمعتقد الديني في نظر الأول،بالتنظيم السياسي في نظر الثاني بالتقنية،أي علاقة الإنسان بقوى الطبيعة في نظر الثالث" (86) .

ويقتنع إدريس بعد انزواء شعيب وموت الأب،وضياع مارية في "الصديقية"،قناعة لا رجعة فيها،أن الأيديولوجية الليبرالية تنطوي هي أيضا على مأزق أو على مآزق نظرية،وإذا استطاعت حتى الآن أن تستر هذا الواقع،بفضل نجاحاتها العملية ومرونتها التطورية وأساليبها التمويهية،فإن التحليل النقدي الصارم لبنيتها يكشف عن التشويه الخطير الذي تحمله نظريتها الفردانية عن الإنسان ونظريتها الاستغلالية عن العلاقات بين الفرد والعلاقات بين الأمم (87)،وأن غير الليبرالية لا يجدي نفعا مهما كانت قيمته ومفعوليته،إذا كان المثقف منعزلا مهجورا داخل مجتمع مفكك الأوصال تتقاذفه التجارب بكل أوحالها ونفاياتها.

هكذا تتعين تناقضات الاشتراكي العروي في هذه النزاعات الروحية المتصارعة مع تلك الرؤى ذات البعد الليبرالي المتطفلة على القاعدة المادية للبورجوازية التي تعلو وتنخفض، تهيمن وتنصرف على حركية الفكر العروي،الذي يشكل نموذجه الثوري من مزج نماذج مختلفة من الوعي، شعيب المناضل الثوري الذي " ركب كل مركب ولبس كل لبوس" (88)،في مقابل وعي مارية المثقفة في صورة البورجوازية الصغيرة التي هامت بكل ما يزخر به الآخر ورحلت في طلب كل تلك الأحلام المنشودة،والمفقودة في بلدها المغرب،فيشكل في نهاية المطاف " إدريس" الثوري الوطني الخائب الذي يحلم بما لا يمكن تجسيده على أرض الواقع " واقع المثقف العربي في زمن التردي" فيتجاوز بحساسيته الواقع الاجتماعي الذي يواجهه " الهجرة رمز النفس الإنسانية، قرارها فناؤها . بدأ الإسلام مهاجرا . " ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها" .هاجر المسلمون إشفاقا على الأمانة ثم غلبهم الحنين. من يدري ؟ لعل رأس البلاء العودة بعد الهجرة. من منالا يرجع إلى مسقط رأسه؟ من منا لا يحن إلى وطنه وإن عمه التجبر والظلم والاستعباد ؟" (89) لكن هذه التبريرات ورغم عمقها إلا أنها لا تقدم إجابات صريحة عن هذا التردد والإحساس بالخيبة ولا ذلك الحس المأساوي الذي يملأ أجواء إدريس.

ونعتقد أن عبد الله العروي اعتمد هذا النمط وذاك البناء المعقد . حتى وإن لم يخرج عن سياق قص الراوي البطل، أو البطل القضية . لانحيازه،رغم محاولاته إخفاء هذا الانحياز إلا أنه يظل مكشوفا أحيانا، "ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن

هذا الانحياز هو في ضعفه وفي رقيه الفني هوية موقع ينحاز لقيم مضينة يجابه بها وعلى المستوى الثقافي الأيديولوجي قيما أخرى مظلمة وسائدة في مجتمعاتنا العربية، فيما تشكل في تسلطها معاناة الإنسان العربي وبالتالي فإن الانحياز في معناه العميق إقامة بنية عالم يحيز على مرجع له واقعي ويتوجه في دلالته نحو مزيد من الوعي أو نحو وضع الإنسان القارئ وضع المسألة والرؤية الكاشفة" (90) ومن هنا جاءت بنية البطل "النموذج الثوري" عند العروي تميل إلى القلق وإلى شيء من عدم التماسك والانسجام وإشاعة الحس المأساوي. ف" إدريس" لا يبتعد في بنيته عن بطل موسم الهجرة إلى الشمال للأديب السوداني " الطيب صالح". فمسيرة إدريس" لا تتجه نحو غاية بعينها أو هدف محدد يمكن للقارئ الإمساك به وتحديد وجهته بسهولة.

ولعل هذا ما استدعى خلق نموذج ومكمل في الوقت نفسه فجاء الحوار في النص وكذا السرد بين مواقع مختلفة، لكل منها هويته الأيديولوجية تصب في آخر المطاف في مصب واحد هو الموضوع المشترك وتشييد هذا الهيكل المتحرك.

فتشكلت هذه النماذج الجزئية من أشكال الوعي التي جمعها عبد الله العروي في بوتقة واحدة كمواد كيمياوية متناثرة لكنها متفاعلة في نهاية المطاف.

أما بالنسبة لمحمد العروسي المطوي وعلى غرار زميليه العروي ووطار. فإنه أولى اهتماما بارزا بالشخصيات على أساس أنها حوامل أيديولوجية ناجحة ومساعدة على إبراز التناقضات التي يئن منها المجتمع التونسي في مرحلة زمنية محددة " قبيل الاستقلال" كما أنها تخرج من ناحية أخرى بالقارئ إلى فضاء فسيح يبرز مرجعية القيم السائدة، أو يشكك في قيمتها التاريخية بمنظور أيديولوجي صريح.

وهكذا يمكن أن "نلاحظ أن استراتيجية الكتابة السردية عند المطوي تركز على أولية المرجعية القيمية التي تتوزع في النص حسب مضامين فكرية مختلفة الأبعاد " اجتماعية سياسية فلسفية إنسانية" تمثلها أنماط* الشخصيات بوصفها تعبيرات مختلفة عن تعقد الواقع" (91) ،وهو في ذلك لا يختلف مع زميليه وبخاصة في الاتكال

على المرجعية التاريخية لبناء شخصياته، ونسج خيوط موضوعه المتشابكة، باعتباره نمطا تخيليا للواقع، بثنائياته المولدة لخصب التشابكات والتجاوزات، ومنبتا فكريا للتوتر والتناقض(92) . مما يقدم النص على أنه استقراء لعناصر هذه الرؤية ورصد لتراكمات التجربة، وتحول الذات الداخلية " السيرة الذاتية" إلى ذات جماعية " الوعي الاجتماعي" ثم إلى ذات مفكرة تسيطر على شبكة العناصر السردية لتنزلها في سلم من المضامين القيمية والمعيارية تكشف على وعي الكاتب، وليس هذا معناه أن الأديب يقوم بتوثيق حقائق وقضايا بعينيها وكما حدثت، وإنما هي تجاوز للقيمة التوثيقية الذاتية ليتأسس من جديد على أساس تكثيف دلالاته وترسيخها في فضاء الإشكاليات الفكرية والحضارية والانتماء الاجتماعي التاريخي(93) .

وتأتي بنية النموذج الثوري في أعماله عبارة عن تقاطع مجموعة عناصر تعرف جيدا غايتها وتسعى إليها على خط سير مباشر لا تعقيد فيه ولا التواء . " تعكس البصمات والأحداث التي أثرت في هذه التجربة ووجهتها إلى بعد إنساني يتجاوز الذات إلى مجال القيم والمفاهيم" (93) . فالنموذج الثوري رغم تغير اسمه من نص إلى آخر " الفتى(94) ،عبد الحميد (95) ،عبد الله (96) ،يظل هو ذلك الشاب الذي يضيق ذرعا من ظروف حياته اليومية في الريف التونسي، فيبدأ في البحث عن المسببات ومن ثم الحلول، وخلال هذه المسيرة التطورية ينمو وعيه ويزداد قناعة بمطلبه من خلال استكمال صورة الوعي الذاتي لـ"الفتى" واستحضاره سيرته الذاتية كنبع وكنموذج ثوري فيتحول إلى شخصية محورية تتمركز في النص من موقع الذات الجماعية " القرية، المجتمع الفلاحي بالجنوب التونسي"وهو يتركز في صياغة ذلك على المرجعية التاريخية،يستقرئها ،فيبرز للعيان أثر هيمنة الآخر على الأنا مما ينتج تخلف المجتمع وتدهوره اجتماعيا وثقافيا وفكريا "كم كان يزعجه ابتلاع الزجاج وأكل العقارب..يحمد ربه أن كانت أسرته لا تتبع الطريقة العيساوية" (97) .

فالوعي الفردي لدى محمد العروسي المطوي ينطلق أساسا من قراءة الوعي الجماعي، التي تؤسس في النهاية وعيا نظريا وجملة من الأحكام المنطقية والأخلاقية والاجتماعية، تكون الأساس في انطلاقه نحو البحث عن البديل للواقع الكابوسي الذي يعيشه في ظل الحماية الاستعمارية، ومن ثم كان وعي الشخصيات المحورية في رواياته " هو وعي ينطلق من الوجود الاجتماعي، أي من الأشكال المختلفة للأفكار السائدة، والتي تتوافق مع تناقضات معينة من النسيج الاجتماعي... الذي هو نسيج تطغى عليه التركيبة الاجتماعية التقليدية للقرية والمدينة" (98).

وهو يعيد قراءتها في ضوء الواقع المعاش رغبة في الانطلاق نحو آفاق جديدة تكشف الغمة عن المجتمع. " الفتى في:" ومن الضحايا"، "عبد الحميد" في "حليمة" عبد الله في " التوت المر" والنماذج المكملة لهم كلها نبتت في جو تقليدي ريفي،تطغى عليه البداوة والسذاجة،لكن ذلك لم يكن عائقا أمامها عندما بدأت تشعر باستحالة العيش في ظروف يكبلها طغيان المستعمر وكل المستفيدين من تواجده.

يولد الفتى بالجنوب التونسي في ظروف اجتماعية صعبة،يتعلم القرآن وأصول الدين واللغة في الكتاتيب،فينمو وعيه داخل محيط متأزم،فيرفض كل انسجام مع تلك الأنظمة الفكرية والعقائدية المهيمنة كما يرفض الواقع برمته.

ينمو الفتى وينمو معه الوعي الوطني، فيبدأ بالانتقادات البسيطة والساذجة التي يوجهها إلى المؤسسات الأهلية التي لا تعمل إلا على إبقاء الواقع على ما هو على استتباب الأمر للآخر المهيمن، ولعل أكثر نقد وجهه للمؤسسات الدينية يكمن في قوله " يحكي كبار العشيرة أن جدهم الرابع تقريبا وفد على القرية وأنه كان من نسل الولي الصالح سيدي مهذب. . الجد المشترك صاحب الزاوية الشهيرة التي تعج بطلبة العلم والقرآن ليس فيها حضرات فيها العقارب، أو توخز فيها الأجساد بالسفافيد،والبطون بالسيوف" (99)،ثم ينتقل فيما بعد إلى نقد المؤسسات التربوية التي يرى أنها تقوم بمهمة ترتيب العلاقات الاجتماعية في القرية،هذه المؤسسات التي لا تستجيب لطموحات أمثاله ولا تملك أجوبة على أسئلتهم الحرجة " كان الفتى يختلف إلى حلقات الدروس بجامع الزيتونة وكانت كل سنة دراسية يقضيها بين تلك

الحركات تزيده تمردا وسخطا على طرق الدراسة وأساليبها وعلى مناهج التفكير والبحث عند طائفة من شيوخه وأساتذته. . ويخوض الفتى غمار الجدل والنقاش مع جمع من أساتذته وشيوخه وكان ما له من صراحة وعناد، وما عنده من اعتزاز بالرأي والدفاع عنه يدفع به إلى مضائق حرجة ومزالق مخطرة في نظر مجادليه على الأقل" (100). فيزداد نفورا من هذا الوضع الذي لا يزيد نفوذ العدو إلا تمكينا وترسيخا في مجتمعه. ويزداد قناعة بأن مجابهة هذا الواقع ضرورة لا مفر منها، فيلجأ حينئذ إلى الهجرة، وفي تونس يكسر آخر حلقات الخوف والتردد. فيدخل المدرسة العصرية " عربية. فرنسية" لما أدرك بحسه الثاقب والمبكر. الذي صقلته متناقضات الريف. أنها فضاء المعرفة الحقيقية بأسباب القوة والسيطرة بالعقل والعلم على وسائل التحرر وبناء الذات، حتى وإن أصابه اندهاش كبير وهو يخطو أول خطواته الواعية نحو هذا الاتجاه "كنت مدهوشا لما رأيته من نظام وتنسيق غرفة فسيحة نيرة، تزدان جدرانها المترصصة بمعلقات بديعة فيها كتابات لم استطع قراءتها. . وكان للبعض منه تأثير فيما استقبله من حياة" (101).

يحمل هذا النموذج الأول مقدمة المشروع الثوري وفق المنظور العام للكاتب الذي يستند إلى التاريخ يغرف من سيرته حلقات الوعي الوطني، من ميلاده وتطوره، ونضجه حتى وإن كان " التاريخ السياسي لا يتحول إلى خطاب سياسي أو رؤية سياسية للواقع" (102). فإن الكاتب يغرف منه ويصوغ من صوره ما ينعكس فيها الظرف التاريخي على حياة الواقع والمجتمع،أي ما ترسخ منه في وعي البطل، من واقع الاستعمار،بوصفه عنصرا دخيلا على مجتمعه،وعلى البيئة الاجتماعية والحضارية للقرية. فرموز " الكوليج"، "والمعلم الرومي" و" التجنيد الإجباري" و"المحاكمات" "الاضطهاد" و"سلب الأراضي"... كل هذه الرموز تبرز في النص على أنها المعلم الأساسي والدافع الحقيقي إلى اكتمال وعي البطل والتي ستكون بداية نهاية هذا الواقع غير الطبيعي،عندما يستفيق المجتمع وينضج الحس الثوري وتبدأ المعركة الحقيقية مع العدو.

وينطلق الكاتب من هذا المنظور المستجد عند نموذجه الثوري، في صياغة الوجه الآخر، والحقيقي لمثقف يملك الإجابة عن حركية الواقع الوطني بكل صراعاته الداخلية والخارجية،فإذا كانت المرحلة الأولى "ميلاد البطل" تمثل مرحلة نمو النموذج الإصلاحي الزيتوني ضد النموذج الطرقي النموذج الموالي للآخر،فإن المرحلة الثانية تبدأ مع بداية هذا الوعي الجديد لدى البطل الثوري،أي بداية تجسد الأشكال والأطر النضالية الجديدة، وميلاد قلق البحث عن المغاير الجديد، بداية التفكير في هجرة المكان لتغيير الزمان عندما يلتحق النموذج الثوري بمدينة تونس ويلتقي ببعض الثوار. وتبدأ المرحلة الجديدة بالصدام الحقيقي مع الآخر،بعد أن اكتمل نضج الفكرة التي ولدت في أحضان الريف، وخبايا الكتاب والزوايا،ورعتها التشكيلات النقابية والحزبية "كنا نتحدث عن المظاهرات والاجتماعات،عن المقاومة حتى النهاية.. حتى النصر.. حتى النهاية.. نعم! المقاومة التي رسم لها الحزب مخططا كاملا. .لقد أعلن المجاهد الأكبر الكفاح الإيجابي فلم يبق مجال آخر"(103).

هكذا كان رد "عبد الحميد" على زوجته "حليمة" التي عاتبته عن اندماجه في الثوار دون السماح لها بالالتحاق به.

وإذا كانت المرحلة الأولى هي مرحلة نضج الوعي بالواقع وبداية التفكير في البدائل التي يقول عنها الحبيب بورقيبة " لما رجعت من فرنسا عام 1927 ؟ كانت عقيدتي الوطنية راسخة ورغبتي في العمل مقررة، ونقمتي على الحكم الاستعماري شديدة" (104). كان النموذج الثوري فيها ذلك الفتى الصغير المتقد فطنة ووعيا،جاءت المرحلة الثانية فصهرت تلك القوة وصنعت منها صداما حقيقيا ضد الدخيل الرجعية المحلية، أعقبت ذلك مرحلة ثالثة اصبح فيها النموذج ذلك السياسي المحنك في ظل ازدهار الحركة النقابية،والحركة الوطنية، حيث انصهر المثقف ذو الأصول الاجتماعية الريفية والتكوين الديني، بالمثقف الحديث خريج المعهد الصادقي، مما شكل صورة تعكس بحق حدة القلق الذي فجر الثورة التحريرية لدحر العدو نهائيا،تسلسل مرحلي انتقل فيه النموذج الثوري من مرحلة استيعاب الحقائق إلى الوعي بها إلى تجسيدها " أصارحكم بانني ضقت ذرعا بهذا

الشر الذي عمت مصيبته، واندفع إليه الشباب، اندفاعا جنونيا . . إن خطر التكوري يزداد استفحالا كل يوم. . كأن الضحايا العديدة لم تزدنا إلا تكالبا عليه فلماذا نقف جامدين أمام الهوة التي سنقع فيها جميعا ؟ إنني أقترح أن نقوم بعمل مشترك لفائدة هذه القرية"(105) .

ويتجح البطل في إشعال فتيل النار ضد العدو " وازدادت مقاومة الشعب في الجبال والقرى، في المدن والأرياف في الداخل والخارج" (106) . إلى أن دحرت العدو " في غرة جوان 1955 استيقظت حليمة عند طلوع الفجر واتجهت إلى ميناء حلق الوادي تترقب مع مئات الآلاف عودة المجاهد الأكبر الحبيب بورقيبة إلى أرض الوطن، وتابعت حليمة ركب الزعيم إلى ضاحية قرطاج وهي تهزج وتزغرد فرحا بالنصر، وابتهاجا بالحرية والاستقلال" (107) .

هذه إذن مراحل حياة النموذج الثوري التي حرص محمد المطوي العروسي أن يجعل منها سجلا مفتوحا للحركة الوطنية التونسية.كانت مسيرته في كثير من جوانبها ذات دور فعال في إعطاء صورة نيرة عن الفكر الأيديولوجي الذي كان يؤطر سيرورته ابتداء من الإحساس بالغربة " الاغتراب" والظلم المسلط على عاتق المجتمع وانتهاء بخوض غمار ولوجه الصراع الأيديولوجي بكل أبعاده. حيث أولى الروائي هذا الجانب اهتماما كبيرا،لا من ناحية السرد،ولا الحوار المباشر بين الشخصيات،بل حتى المنولوج.حيث نجده ينتقي مفرداته انتقاء .

إن المراحل التي أتبعها الأديب في تجسيد أعماله الروائية، من خلال نموذجه الثوري،لا تخرج عن نطاق،الأيديولوجية الاشتراكية الدستورية،والتي يصفها قائد الثورة التونسية الرمز " لحبيب بورقيبة" بأنها أصعب الطرق " إذ تجمع بين المطالبة، والمفاوضة والمرونة من جهة،والكفاح الثابت العنيد من جهة ثانية" (108) .

ويصل تمسك الروائي بمرامي هذه الأيديولوجيا . في بعض الأحيان . إلى حد التوظيف المباشر لشعاراتها ،التي تقوم على بعث الروح الوطنية في نفوس الشباب يجدد جميع المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها مدنيتنا، ماديا ومعنويا" (109) وهو ما يؤكده بطل رواية "التوت المر" بقوله : " أصارحكم بأنني ضقت ذرعا بهذا الشر الذي عمت مصيبته. واندفع إليه الشباب اندفاع جنونيا . . إن خطر التكوري يزداد

استفحالا كل يوم. كأن الضحايا العديدة لم تزدنا إلا تكالبا عليه.. فلماذا نقف جامدين أمام هذه الهوة التي سنقع فيها جميعا؟ إني أقترح أن نقوم بعمل مشترك لفائدة هذه القرية.."(110).

هكذا تتجلى بصمات هذه الأيديولوجيا، وسيلة اعتمدها الأديب عن وعي تام، لبناء نموذجه الثوري، وفي ضوء هذه الأيديولوجيا، تنطلق الشخصيات من بيئة محلية، شديدة الخصوصية، يعمل الروائي على إعطائها ملامح هذه البيئة لتتوحد معها، فهما شيء واحد، وهذا معنى وطني حرص الأديب على إظهاره، عندما جعل هذه الشخصيات تتحرك ضمن هذه البيئة، غارقة في الهم الوطني، تندفع وراء وطنيتها دون اكتراث بأي شيء آخر، "أين أنت يا أختي؟...هل أنت تعيشين في تونس؟...في هذا الظرف بالذات..لا. أيتها الأخت..إنك لست من تونس. لأن استعمارك غير استعمار تونس. استعمارك ضرة تحاربينها وتقاوميتها. بينما الضحايا تتساقط كل يوم. تقاوم الاستعمار، وتتلقى ضرباته بصدر رحب، وثغر باسم. أنت تقاومين الضرة. أما الشعب. الشعب الذي أنت فرد منه، فهو يقاوم الاستعمار. يريد الحرية والاستقلال.. فهلا تعاونت مع ضرتك لرد العدوان على الشعب".(111) مقدمة الوطن على كل شيء في الحياة.

فالنموذج الثوري منزه عن الخطاء، صورة مثالية لحب الوطن. والتضحية في سبيله. نموذج إنساني يتجاوز الذات إلى مجال القيم والمفاهيم، والدلالات التاريخية..لا يتوانى عن شحذ الهمم وشحن العقول.

النموذج المضاد أو "الشخصية المناوئة" Personage Antagoniste

يطلق عليها بورناف (112) Bournef القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية (113)، وتقف في مواجهتها، مجابهة لكل أفعالها. فهو تلك القوة الضاغطة على النموذج الثوري، والمعرقلة له. تقف في وجه طموحاته، موظفة في ذلك كل الوسائل "الدين، التاريخ، وكل العناصر المضادة للمجتمع". وهو عند سوريو "القوة المضادة" (114).

وقد جاء في هذه العمال الروائية على ثلاثة نماذج أثناء الثورة نموذج الإقطاعي العميل والبورجوازي المستغل، لا يتردد لحظة، لضمان مصالحه الآنية في أن يبيع كل مصالح المجتمع للعدو، وللبورجوازية الفرنسية، ولا يتردد في استغلال ابناء جلدته واستعبادهم " السيد عبد الصمد بليد أبلد، لكنه يعيش في الريش والحشايا ! . . ينعم برغد العيش وبذخ الحياة. وفوق ذلك فهو يحسب أمثالنا من المعذبين في الأرض خدما له يسومهم سوء العذاب بما يكلفهم من عمل شاق ليمنّ عليهم بأبخس الأجور. . كان يتفاخر دائما ويعيد على السماع: أنه لولاه لعفنت أفواههم من الجوع،وتعرت أجسامهم من اللباس. . فهل من الحق ما يقوله السيد عبد الصمد ؟! ومن هو بدون أولئك الكادحين المعذبين؟ . . إنه . كما يقول . لو ترك وشأنه لما نال كسرة شعير أو قطة جرجير. . لكنها الحظوظ والقسمة في الأرزاق" (115)،ولا يتوانى عن استغلال ضعف أبناء جلدته استغلالا فاحشا،لا يفرق بين قريب أو بعيد. الكل يساوي مصالحه ومنافعه " سي محمود أبطره المال وغرته كثرته فشمخ بأنفه وتنكر لأصله. آه مسكينة سيئة الحظ. . الخالة زينة مغبونة حقا! ما ذنبها! لماذا طلقها وألقى بها في الشقاء؟ تزوج ابنة عمه طمعا في مال أبيها العجوز . .واستعمل . ناكر الجميل . كل ما عنده من مكر ودهاء حتى أغرى والدها على أن يوصي مطمئنا إليه بكل ماله. وأي شيء سيمنع الشيخ المغرور من الاستجابة؟ ألم يصبح مطمئنا على ابنته؟ إنه لا يخشى عليها غائلة الدهر ومكر الزمان. . أما الخبيث فكان له قصد آخر،فما إن توفي هذا العجوز حتى تنكر الزوج المخادع لكل مكرمة،ولفظ المسكينة لفظ النواة. .لقد امتص دمها ونضارتها. ثم طلقها ونبذها . .ولمن تشكو؟ فهل بقي بعد هذا أمان؟ . . فهل بقيت ثقة؟ لقد صدقت يا بابا .إنك على جانب كبير من الحكمة" (116) لا يهمه شيء في هذه الحياة سوى جمع المال وبشتى الطرق لا فرق بينهم في ذلك والاستعمار الغاشم كلاهما يبتز خيرات الشعب، ويسلب الناس حقهم " إن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين،أعداء اليوم.سيظلون أعداء، ما داموا موجودين،وحتى إذا ما قهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة،فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع" (117) وهم في ذلك لا يفكرون إلا في مكاسبهم،ولا يتعاونون إلا مع من يضمن لهم الربح.

نموذج العميل:

فهو عميل إما بالانتماء للآخر وبيعه لنفسه في خدمته المستعمر الغاشم وكل من ينتمي إليه "بعطوش" (118) والذي فضل أن يلتحق بالمستعمر، ويضع نفسه في خدمته،ويقدم في سبيل إرضاء العدو على كل الأفعال " تتالت لحظات معاناة شاقة. . الشامبيط لا يفكر إلا في شيء واحد، حاول أن يبرزه في كلمات،لكن حلقه يخونه ويزداد جفافا: لقد خدمت في صفوف الجيش عشرين سنة،وخدمت العلم المثلث سبعة عشر عاما. .فكيف تقول، سيدي القبطان. .وبعطوش يشعر بالخجل من نفسه، ويود لو يتمكن من إخفاء وجهه بين يديه،أو على الأقل يغمض عينيه. .وعدت أن أمنح صباح الغد رتبة .كابورال. جزاء على الخدمة العظمى التي قدمتها. .ولكن ها إنني أذل في أعز وأسعد لحظات حياتي. .اه يا بعطوش، يا راعي العجول، التابعة. الملتصقة بك يهودية،والعين التي أصابتك زرقاء لأصهب. آه يا بعطوش،لم ولدت عربيا في هذا البلد التعيس" (119) "وهذا الشامبيط الهرم الذي يعلق على صدره عدة نياشين فخرية. .ما اضخم بطنه وما أغلاظ شفتيه،وما أذل عينيه" (120) أو "كأحمد العايب"(121) "ترك رجله بالواجهة الألمانية في الحرب العالمية الأولى. .عوضتها له فرنسا برجل خشبية يابسة. . لطخت صدره بأوسمة القصدير"(122) ورغم ذلك ظل يخدم العدو ويتودد إليه ويساعده. .هو وحده محل سر الجندرمة. .يا لها من ثقة غالية ! فهل أصبح مخلصا لطغاة المستعمرين أكثر من شيخ التراب؟ .من أجل أي شيء هذا؟ . .قصديرة يلطخ بها صدره ! . . رخصة لبيع التبغ والتكروري. .ابتسامة صفراء من الجندرمي او المراقب المدني. . واليوم! . .هل بلغ قمة الخيانة؟ . .إنه يعدهم بالبحث عمن قام بالحملة ضد التكروري! " (123).

ورغم كل تلك التضحيات التي يقدمها هؤلاء للمستعمر إلا أنه لا يفكر إطلاقا في أن يثق فيهم "ثم هذا الشاب القروي الذي تلفه البذلة العسكرية الفرنسية الشريفة. . بالأمس قدم خدمة كبرى لوطني،وصباح اليوم أمضيت قرار ترقيته. . القذر،لو كان واعيا للبث مع إخوانه. الانتهازي القذر. لا يدرك تماما أنه ليس فرنسيا،ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص"(124).

وعلى غرار هذا النموذج يقدم العروي نموذجه الموالي للآخر لكن الموالاة هنا لا تعني الدعم المادي،بل هي الوقوف إلى جانب حضارة الآخر،وفكر الآخر الذي يرى فيه"عمر" الشاهد على تفوق الآخر فهو يظهر بفكره وممارسته مخالفا تماما"لإدريس" ،ول"ماريا" ،وبخاصة في مرحلة الثورة،فهو يرى في النضال الذي يناهض المستعمر ووجوده بالمغرب" مضيعة للوقت" ومزيد من سفك الدماء منطلقا في هذه المواقف من دافع النزعة نبدد الميراث ونضيع بذور المستقبل،وما دورنا نحن إذا لم ننبه على صراع الحاضر"(125) .

فعبد الله العروي" وهو يقدم آراء نموذجه"عمر" يسعى إلى تقديم الموقف الأيديولوجي" ملاطف لآراء الاستعمار نفسه الذي كان يرى في القتل الذي يمارسه قصاصا ،في حين أن القتل الصادر من الطرف الآخر يسميه عنفا أو تخريبا. فالأفكار التي كان ينطق بها تمت بصلة إلى الأيديولوجية الاستعمارية وإلى الأيديولوجية الأرستقراطية الوطنية المتواطئة معها" (126) ف"عمر"و"بعطوش"و"أحمد العابب" وغيرهم تقدمهم الرواية المغاربية على أنهم شخصيات مستلبة فكريا ومتفسخة أخلاقيا. فهي نتاج أفرزته وحددت مصيره الأفكار الاستعمارية والأرستقراطية،والبورجوازية المتواطئة،حتى وإن لم تكن تنتمي فعليا لهذه الطبقات،وإنما هي ضحايا وعي زائف وأحلام سرابية.

نموذج المستعمر:

وهو النموذج الكلي . أيديولوجيا ..أي النموذج المستقطب للنماذج السالفة الذكر .فهو المحور الذي تدور حوله النماذج السابقة التي صنعها لنفسه،وجعلها تؤدي وظائف لا يملك الوقت الكافي للقيام بها، وفي الوقت نفسه يتولى تقديم الحماية اللازمة لها ،تارة بالإغراء وأخرى بالتهديد ،وثالثة بالسلب الفكري والفعلي.

ولا تعرض هذه الأعمال لهذا النموذج بطريقة مباشرة إلا نادرا، ولكنها توظف وبشكل مكثف للنماذج السابقة لتكشف عن سلبياته،وتبرز خطورة أيديولوجيته، وما تهدد به المجتمعات المستعمرة،فإذا كان النموذج الثوري يمثل "رمز القوى التي تعمل في التاريخ عملا شاملا، بأقصى حد من الخصوصية والتجسيد"(127) فإن هذا النموذج يمثل رمزا للقوى السالبة التي تعمل من أجل اختلال الموازين،وتهديم

حقائق قائمة بذاتها لإرساء حقائق بديلة ودخيلة.ولهذا فهي "القوى" لا تظهر علانية، وإنما تندرس في أجساد محلية قابلة للذوبان.وتمارس عملها بالتخريب بأيدي هؤلاء.يقود الضابط الفرنسي حملة التفتيش بالقرية.وأثناء ذلك يعيث فسادا في كل شيء،لكن ليس بيده هو.بل بيد "بعطوش" .يصل إلى باب منزل عمه "الربيعي" ،وخالته"حيزية" ،ويأمره بتحطيم الباب.وعندما يلج داخل المنزل يأمره بقتل بقرة عمه وهي في لحظات الولادة.ثم يأمره بقتل "ماريانة"أم"اللاز "أمام الجميع.ثم يأمره بنزع الثياب عن عمه وخالته ويأمره في الأخير بمضاجعة خالته أمام الملأ(128) "سارجان بعطوش،أريد أن تضع جنينا في بطن هذه المرأة أمامي.هيا أسرع" (129) . فيلبي "بعطوش" صاغرا،لإرضاء سيده.

والنموذج الأجنبي "المستعمر" لا نراه واضح المعلم في هذه الأعمال إلا من خلال النماذج العميلة له.وهي نفس العملية التي رأيناها مع النموذج الثوري. من ناحية الأفكار ومن ناحية الأفعال،وهذا الموقف الفني من الأدباء الثلاثة يبرره الموقف الأيديولوجي لهؤلاء،والغاية من كتابة النص لديهم. فالصراع الأيديولوجي،والصدام الطبقي،يقعان بين فئتين من المجتمع المغاربي،الرجعية بكل أبعادها،يدخل في ذلك حتى صنف من المجاهدين أنفسهم(130) وبين أصحاب المزايا والمصالح الذاتية،والثائرين ضد الواقع بكل أشكال التعاسة القائمة.تتمادى الفئة الأولى في التعسف،واضطهاد الأهالي،أصحاب الحق،مستعملة في ذلك كل الأساليب. على الرغم من أن الأديب يقدمها في موقف ضعف منذ الوهلة الأولى.

و"عمر" نموذج المولع بالآخر والمتشبع بفلسفته وثقافته في رواية الغربة.لا ينطق إلا بما أملاه عليه أستاذه "بوليوس" ولا تتحرك إلا وفق أيديولوجيته "الأيديولوجية الاستعمارية" فهو عينه،وفكره، ومراميه السياسية والأيديولوجية.كما أن تصرفات الشيخ في رواية "اللاز" تبدو وكأنها أقرب إلى أيديولوجية الآخر منها إلى أيديولوجية زيدان،يبرزها الأديب وكأنها مضادة لواقع الثورة رغم أنه مجاهد وقائد للثورة ضد المحتل،إلا أن موقفه من "زيدان" ورفقائه الاشتراكيين الأميين تظهره في النص على أنه معاد للثورة الحقيقية وفق رؤية ومنظور زيدان . فهو يأتي في النص على أنه ممثل للتيار الديني بشكل آلي،آلة تتحرك لا تعرف إلا تطبيق الأوامر إلى درجة تحس معها

بأن المسافة بينه وبين المستعمر قريبة جدا لا يفصل بينها سوى حمل السلاح والصعود للجبل،ولعل هذا راجع - أيضا- للموقف الأيديولوجي المسبق. وهو الإشارة إلى صراع القديم والجديد،الصراع بين الفكر الإقطاعي المتخلف والفكر التقدمي المتطور،ومن هنا كانت قضية القديم والجديد لا تبرز في الرواية المغاربية كقضية صراع على أساس المصلحة المادية،وإنما تطرح كظاهرة اجتماعية ينتمي أحد طرفيها إلى الجانب السلبي،فيتباهى بسلبيات الماضي،ويحن إلى مظاهر البذخ والترف والتسلط،كما أنه يعجز دائما عن مقاومة إغراء السلطة والجاه،وخوفه الشديد من الجديد الذي يعتبره دائما منفذ الخطر الذي يهدد مصالحه وكيانه(131) "يكشف الوعي الأيديولوجي عن هويته في شخصيات [النماذج الثورية وشخصيات دعاة الماضي] تسبق في كل منهما الهوية الأيديولوجية الفعل اليومي، تعرف كل منهما الأخرى لأنها تعرف الفاصل الأيديولوجي بينهما. مثقفان متغايران تقليدي وحديث،والوعي الكاتب يكتبهما ويقف إلى جانب الحديث ضد من يكون تضليله مزيجا من الدين والتجارة،أو تجارة ترفع فوق حصونها البيادق الدينية"(132) .

تلك كانت المواقف التي انطلق منها الأدباء فيما يخص الثورة،أي المتكأ المرجعي الحقيقي لما تعانيه شعوب المغرب العربي بعد الاستقلال. أي أن مصدر هذه المعاناة كانت تلك الأحداث التي عاشتها شعوب هذه المنطقة. والتي تنبع أساسا من كون العناصر التي قادت الثورة التحريرية لم تكن منسجمة لا في المنهج ولا في الفكر،وفي الانتماء الاجتماعي "الطبقي" تكن كل فئة للأخرى عداوة تاريخية قديمة.

وبعد الاستقلال،يتحول الصدام الأيديولوجي الموروث عن أيام الثورة،من اختلافات أيديولوجية،إلى صراع حول مكاسب الثورة التحريرية،حيث يتحول أبناء،وأحفاد عملاء الأمس والرجعيين،إلى دعاة للتحرر والانفتاح على العالم،قصد استثمار موروث الثورة.

تقدم النصوص الروائية التالية للنصوص الأولى هذه النماذج وهي تلهث وراء الكسب السريع،واستيلائهم على السلطة قصد حماية المكاسب الموروثة والتي يمكن

تحقيقها، كما يسمح لهم ذلك لعرقلة المسار الاشتراكي، والثورة الشعبية التي تسعى إلى بناء ما هدمه الاستعمار.

فتتشبث الفئة الأولى ببقايا "الآخر" وتحن لأيامه وتتمنى القضاء على الجموع المضادة التي تقف ضد طموحاته. بينما تتصدى الفئة الثانية لمطامع الفئة الأولى، وتسعى لإماطة اللثام عن ألاعيبها أمام الجماهير الكادحة اليوم والمجاهدة بالأمس حتى يتسنى اقتلاع جذورها من الأساس.

ويقف المبدع وراء الفئة الثانية "النموذج الثوري" مساندا ومدعما، وممدا بالأفكار "قافلة التاريخ حق، مع ذلك ليس لها درب أو مسلك محدد، وهذا لا يعني أنه ليس من واجبنا أن لا ننضم إليها وأن لا نؤثر في دفعها إلى الأمام ما أمكن" (133) "لازمكم أيها الطلبة المتطوعون، من الطلبة الخاصة، غير اللاز ولد مارية، الذي عرفته في الخمسينات، وعليكم أنتم أن تصفوه، لنا ومن سيأتي بعدكم" (134) بينما يعادي الفئة الأولى، ويظهرها في أبشع صورها، فهي دائما مضادة لمجرى التاريخ، يلفها الجهل وتكبلها أطماعها، وتعميها المكاسب الذاتية الآتية، لا ترى في الوطن إلا كنزا دفينا، وفي الشعب كتلة جامدة لا تتحرك، تقف حجر عثرة في طريق مكاسبها. ضعيفة مترددة، خائفة، تعيش على الهامش، إذا استلزم الأمر الذود عن المصالح العامة للمجتمع. لأنها إذا تمكنت، تحولت بسرعة إلى وسيلة قمع. وتغيرت من حال إلى حال: " من يلمح حمدون يفكر في الحين أنه يشبه بناظر ضيعة: الطاقية الملفوفة، الحاكة الجلدية، الحزمة، الغليون، السلوقي، لولا الابتسامة العريضة..." (135) وهي دائما ضحية أطماعها.

وفي هذه العملية التقابلية، يتفوق دوما النموذج الثورى على النموذج المضاد بأمر الروائي.

وقد اختارت هذه الأعمال في المرحلتين "الثورة/والاستقلال" نماذجها من الواقع، وهي شخصيات عايشها الكتاب عن قريب أو بعيد، و إن بدا بعضها غريبا شيئا ما عن الواقع. وجدت في مجملها " الشخصية ونقيضها" لخدمة الهدف الآيديولوجي الذي أراد، والأفكار التي يدعون إليها. فكانت واضحة المذهب، نقلت إلينا الاتجاهات الآيديولوجية "آيديولوجيا الأديب ونقيضها" وقد بلغت بعض هذه

الشخصيات درجة عالية من النضج،فاستطاعت أن تحمل المضامين الفكرية والنظرية، إلى درجة يكفي معها قراءة النص لمعرفة الآيديولوجية ونظريتها ،بينما نجد شخصيات أخرى قد بلغت درجة من التعقيد يصعب معها فك شفرة النص. نجد هذا في طريقة العروي،في رسم شخصياته،وهو يسعى من خلالها أن يعكس صورة الإنسان المغربي في سعيه نحو التطور والخروج من منطقة الظلام الفاصلة بين مرحلتي الاستقلال والاستعمار. فجاءت نماذجه الثورية معقدة تتنازعها أفكار متناقضة، وميول وأهواء متباينة،محاولا في ذلك الاستفادة من منجزات علم النفس،وكذا بنية بعض النماذج المعقدة من الروائع العالمية.

و يبقى أن نشير في ختام هذا الفصل،أن نجاح الشخصية و إخفاقها في الرواية الآيديولوجية،يتم بمقدار ابتعادها عن المباشرة في عرض الأفكار التي شكلت أساسا من أجلها ،و قدرة الروائي على تضمين آرائه في البناء الفني للشخصية،و هو ما تحقق في هذه الأعمال بشكل متفاوت من عمل لآخر ومن أديب إلى آخر.

هوامش

(1)حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي207 نقلا عن نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث لفرجينيا وولف،ت،إنجيل بطرس سمعان الهيئة المصرية العربية للترجمة القاهرة،1971 ص174 .

(2) المرجع نفسه عنTodorov et ducro dictionnaire encyclopédique des sciences du langage 286 .

(3) د . حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي" ص208 عن دفيد ديتش،ت محمد يوسف نج م (50. 49)

(4) المرجع نفسه،ص (208 .209)

(5) المرجع نفسه،ص 209 عن لوسيان جولدمان "من أجل سوسيولوجيا الرواية"

(6) La rupture radicale seule aurait en effet abouti à la tragédie ou à la poésie lyrique. l'absence du rupture ou l'existence d'une rupture seulement accidentelle aurait conduit à l'èpopè ou au conte.

Situé entre les deux, le roman a une nature dialectique dan la mesure où il tient précisément, d'une part, de la communauté fondamentale du héros et du monde que suppose toute forme épique et, d'autre part, de leur rupture insurmontale ; la communauté du héros et du monde résultant du fait qu'ils sont l'un et l'autre dégradés par rapport au valeurs authentiques, l'opposition résultant de la différence de nature entre chacune de ces deux dégradations Lucien Goldman ; pour une sociologie du roman,p24

(7) Lucien Goldman ; pour une sociologie du roman,p25-26

(8) د .حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص209 عن جورج لوكاش "مشكلة الواقعية ص90 .

(9) جورج لوكاش "مشكلة الواقعية" ص151 .

(10) حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص210 .

(11)،(12)Lucien Goldman ;pour une sociologie du roman,p29

(13) فاطمة أزرويل "مفاهيم نقد الرواية في المغرب" ص151 .

(14)،(15) المرجع نفسه ص152 عن "لوكاش"،"بالزاك والواقعية الفرنسية" .

(16) ميخائيل باختين" الخطاب الروائي" مقدمة المترجم ص15 .

(17)،(18) د . حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 210 للاستفادة راجع شاعرية دوستويفسكي ص28 .

(19) المرجع نفسه .ص(210 .211) .

(20) المرجع نفسه، ص211 عنFrançoise :V.R Guyonn.critique du roman ;p148

(21) د. حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي"ص 211 عنB.Thomaschevski : Théorie p 293 de la littérature

(22) المرجع نفسه، ص211عن، رولا زبارث "مدخل إلى التحليل البنيوي للخطاب شاعرية الخطاب"ص 33

(23) أنظر مؤلفه "نقد الرواية"ص140.

(24) Roland bourneuf et R.ouellet. L'univers du roman p 165.

(25) د. حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص 210 راجع كذلك، ميخائيل باختين شاعرية دوستوفسكي.

(26) د. حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص(217.216) عن " فيليب هامون" من 122 إلى 124.

(27) د. حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي"ص218 عن تيزفيتان هامون من33

* انطلق فلاديمير بروب في هذا التصوير من تحليل حكاية الخوارق الروسية، حيث انتهى إلى تحديد سبعة مجالات لحركة الشخصيات،فهناك المغتصب، والمانح والمساعد، الآمر والبطل والبطل المزيف، وكل هذه العناصر تتضمن عددا محددا من المحمولات. أي ما يقابل الأدوار.

(28) د. حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي" ص (219.218).

(29) Roland Bourneuf ; L'univers du roman,p151

(30)،(31)،(32)،(33)،(34)،(35) رواية "اللاز" ص 12.

(36) الرواية ص13.

(37) الرواية ص14.

(38) الرواية ص14.

(39) (40) الرواية ص 15

(41) الرواية ص 16.

(42) الرواية ص (16 .17)

(43) الرواية ص 104.

(44) الرواية ص20.

(45) د. فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص222.

(46) رواية "اللاز" ص41.

(47) المصدر نفسه. ص43.

(48) رواية "اللاز" ص104.

(49) المصدر نفسه. ص 106.

(50) المصدر نفسه. ص 112.

(51)د. واسيني لعرج " الطاهر وطار، وتجربة الكتابة الواقعية" ص45.
(52) رواية وطار " اللاز" ص 50.
(53)د. واسيني لعرج " الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية"ص45.
(54) إدريس الناقوري " المصطلح المشترك" ص 110.
(55) جورج لكاش " نظرية الرواية" ص 73.
(56) رواية " الغربة" ص 20.
(57) الرواية ص23.
(58) الرواية ص 27.
(59) الرواية ص 28.
Lucien Goldman, pour une sociologie du roman, p47(60)
(61)الرواية ص48.
(62) رواية " الغربة" ص 94.
(63) رواية " الغربة" ص 96.
(64) حسن بحراوي "بنية الشكل الرواني" ص210.
- ويعني في مجال هذا السياق كتاب التمائم. وأصحابهم محترفو هذه المهنة.
(65) رواية " الغربة" ص (92 .93)
(66) رواية " الغربة" ص 93.
(67) رواية"الغربة" ص (93 .94)
(68) المصدر نفسه. ص95.
(69) المصدر نفسه. ص97.
(70).(71) المصدر نفسه ص 95.
(72) المصدر نفسه ص 112.
(73).(74) رواية "الغربة" ص119.
(75) رواية "اليتيم" ص137.
(76) د. عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" ص 74.
(77) رواية "الغربة" ص109.
(78) المصدر نفسه ص119.
(79) رواية "الغربة" ص73.
(80) د. عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" ص 252.
(81) رواية " اليتيم" ص 146.
(82)د. عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" ص 253.

(83) د. سعيد علوش " الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي " ص73.
(84) د. عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" 252.
(85) رواية " اليتيم" 148.
(86) د. عبد الله العروي " الأيديولوجيا العربية المعاصرة" 53.
(87)د. ناصيف نصار "الأيديولوجيا على المحك" دار الطليعة بيروت ط1 1994 .ص102.
(88) رواية "الغربة" ص94.
(89) رواية "اليتيم"ص 226.
(90) محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ،ط 1 1986،ص26.
نقصد بالنمطية هنا الشخصية التي تجمع بين الفردي والعام.
(91)،(92) مجموعة من الأساتذة "محمد لعروسي المطوي" ص101.
(93) المرجع نفسه، ص 107.
(94) المرجع نفسه ص 109.
(95) رواية " ومن الضحايا"
(96) رواية "حليمة"
(97) رواية " التوت المر"
(98) رواية "ومن الضحايا" ص 14.
(99) رواية " ومن الضحايا" ص 115.
- اختلفت السماء التي أطلقها الأديب على نماذجه، لكنها في الحقيقة تبقى نموذجا واحدا، يتطور مع تطور وعي الأديب للأحداث، وتطور الوعي العام للمجتمع التونسي.
(100) رواية "ومن الضحايا" ص120.
(101) رواية " ومن الضحايا"ص 40.
(102) رواية " ومن الضحايا" ص53.
(103) مجموعة من الأساتذة " محمد لعروسي المطوي" ص 111.
(104) رواية " حليمة" ص 67.
(105)د. ناصيف نصار " الأيديولوجيا على المحك" ص61.
(106) رواية " التوت المر" ص 149.
(107) رواية " التوت المر" ص 109.
(108) رواية " حليمة" ص 109.
(109) د .ناصيف نصار " الأيديولوجيا على المحك" ص61.
(110) المرجع السابق ص 62.

(111) رواية " التوت المر" ص 149 .
(112) رواية " حليمة" ص 88 .
(113).(114) رولان بورناف "عالم الرواية" ص 161 .
(115) د . حسن بحراوي " بنية شكل الروائي" ص 219 .
(116) رواية "التوت المر" ص (17 .18) .
(117) رواية "التوت المر" ص 19 .
(118) رواية "اللاز" ص162 .
(119) رواية "اللاز"
(120) رواية "اللاز" ص 129 .
(121) رواية "اللاز" ص (129 .130)
(122) رواية "التوت المر"
(123) رواية "التوت المر" ص 152
(124) رواية "التوت المر" ص 183 .
(125) رواية "اللاز" ص 130 .
(126) رواية "الغربة" ص 22 .
(127) د . حميد لحميداني " الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ص 280 .
(128)د. واسيني الأعرج "الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية " ص41 .
(129) رواية "اللاز" ص(134 .135 .136)
(131) رواية "اللاز" ص 137 .
(132) العدو الحقيقي "لزيدان" هو"الشيخ" وليس الاستعمار . والصراع الحقيقي في الثورة وبعدها يجري بين هذين النموذجين"اليمين الرجعي المتطرف واليسار التقدمي الثوري" (133) د. بشير بويجرة محمد " الشخصية في الرواية الجزائرية" ديوان المطبوعات الجامعية ط1 1986،ص(27 .28) .
(134) د . فيصل دراج "دلالات العلاقة الروائية" ص224 .
(135). (42) رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ص 28 .
(136) رواية "اليتيم" ص 200 .

المصادر
والمراجع

المصادر

1. الطاهر وطار
- " اللاز " ، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت ط IV ,1983.
- " الزلزال" دار العلم للملايين، بيروت . 1976
- " العشق والموت في الزمن الحراشي" ش.و.ن.ت. الجزائر . ط II ، 1982

2. عبد الله العروي
- " الغربة" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط III، 1983
- " اليتيم" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط III، 1983
- " الايديولوجيا العربية المعاصرة" المركز الثقافي الدار البيضاء، ط I، 95
- " العرب والفكر التاريخي" ، دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ط I . 1973.
- " أزمة المثقفين العرب" ت.د. ذوقان قرقوط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط I، 1978

3. محمد الصالح العروسي
- " ومن الضحايا" ، الدار التونسية للنشر تونس . 1981 .
- "حليمة". الدار العربية للكتاب، تونس،ط III . 1997
- " التوت المر" ، الدار التونسية للنشر، تونس، ط XVI ، 1993

المراجع

ا . المراجع العربية

أ . الكتب

ا . أبو حمدان سمير " النص المرصود" المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1990 .

2 . أبو سهيوة مالك . عبيد ومجموعة من الأساتذة ." الأيديولوجيا والسياسة" الجماهرية للنشر والتوزيع، مصراته الجماهرية الليبية ط1 ،1993 .

3 . أبو عوف عبد الرحمن "قراءة في الرواية العربية المعاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1 . 1995 .

4 . أمين العالم محمود "تأملات في عالم نجيب محفوظ" الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970 .

" الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا" دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ،ط1 1986

6 . أزرويل فاطمة الزهراء "مفاهيم نقد الرواية بالمغرب"، مطبعة النجاح الجديدة نشر الفنك،ط1،1989 .

7 . أيوب سمير "تأثير الأيديولوجيا في علم الاجتماع" معهد الانماء العربي بيروت،ط1، 1983 .

8 .البا ردي محمد "في نظرية الرواية" تقديم فتحي التريكي سيراس للنشر،ط1، 1996 .

9 . بحراوي حسن "بنية الشكل الروائي" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1،1990 .

10 .بدوي محمد "الرواية الجديدة في مصر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1، 1993 .

11 . بلحسن عمار "الأدب والأيديولوجيا" المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1985 .

12 . بن جمعة بوشوشة "مباحث في رواية المغرب العربي" إعداد مجموعة من الأساتذة، دار الغرب الإسلامي بيروت ،ط1، 1992 .
13 . بن سالم عمر "محمد العروسي المطوي" إعداد مجموعة من الأساتذة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1، 1992 .
14 . بن سعيد سعيد "الأيديولوجيا والحداثة" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1987 .
15 . بن عبد العالي عبد الرزاق "الميتافيزيقيا العلم والأيديولوجيا" الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط،ط1، 1998 .
16 . بوعزيز يحي " الأيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 .
17 . تركي محمد " الوطن العربي والبحث عن أيديولوجيا المستقبل" أفريل 1988 .
18 . حلواني فادية لمليح "الرواية والأيديولوجيا في سوريا1990-1995"الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط 1 1998 .
19 . الخطيب حسام "سبيل المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية" السورية دمشق 1992 .
20 . دراج فيصل "دلالات العلاقة الروائية" دار كنعان، للدراسات والنشر ،ط1 ، 1993 .
21 . ذياب محمد حافظ "سيد قطب الخطاب والأيديولوجيا" موفم للنشر الرغاية الجزائر 1991 .
22 . الراعي علي "الرواية في الوطن العربي" . دار المستقبل العربي القاهرة، ط1، 1991
23 . الزناد الأزهر "نسيج النص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1993 .
24 . سعيد خالدة "حركية الإبداع" دار العودة، بيروت،ط1، 1979 .
25 . سليمان نبيل "وعي الذات والعالم"، دراسات في الرواية العربية دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1985 .
26 . سليمان نبيل وآخرون "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا" دار الحوار للنشر والتوزيع دمشق،ط1، 1986 .

27 . الشملي منجي " في الثقافة التونسية" دار الغرب الإسلامي .بيروت،ط1،
. 1985

28 . صدوق نور الدين "عبد الله العروي وحداثة الرواية" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،ط1، 1994 .

"حدود النص الأدبي" . دار الثقافة .الدار البيضاء ، ط1،1984 .

30. طرابيشي جورج "الاستراتيجيات الطبقية للثورة" دار الطليعة بيروت ط1
. 1979

"الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية" دار الطليعة بيروت،ط1،1983 .

"الماركسية والأيديولوجية"، دار الطليعة بيروت 1971 .

33 . طه بدر عبد المحسن "نجيب محفوظ الرؤية والأداة" .دار الثقافة للطباعة والنشر .القاهرة. 1978 .

" تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" (1810-1938) دار المعارف القاهرة طV، 1983 .

35 . عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز"، تحقيق محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989 .

36 . عبد اللطيف كمال" التأويل والمفارقة"، المركز الثقافي الدار البيضاء ،ط1،
. 1978

37 . عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية. جدة ،ط1،
. 1985

38 . العروي عبد الله "الأيديولوجيا العربية المعاصرة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1، 1995 .

. مفهوم الأيديولوجيا. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. طV 1993بيروت

. مفهوم الأيديولوجيا المركز الثقافي العربي الدار البيضاء طV،1988 .

. العرب والفكر التاريخي دار الحقيقة للطباعة والنشر ط1،1973 الدار البيضاء .

. ثقافتنا في ضوء التاريخ.

43 . عطية أحمد محمد أصوات جديدة في الرواية العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1987 .
44 . علوش سعيد "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي"، دار الكلمة للنشر بيروت ط1، 1981 .
45 . عوض لويس "ثورة الفكر"، مركز الأهرام للترجمة القاهرة ط1،، 1987
46 . العيد يمنى "في معرفة النص"، دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان ط1،1983 .
. تقنيات السرد دار الفرابي بيروت ط1،1990 .
48 . غالي شكري "الرواية العربية في رحلة العذاب" عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1971 .
49 . إلياس "تطور الإيديولوجيا العربية الثورية، دار الشؤون الثقافية العامة ط11، 1986 .
50 . فضل صلاح " نظرية البنائية في النقد الأدبي"، دار الآفاق الجدية، بيروت ط111، 1985 .
51 . فونتان جان " الأدب التونسي المعاصر" الدار التونسية للنشر ط1،1989 .
52 . قاسم سيزا "بناء الرواية" الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1984 .
53 . لحميداني حميد " الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" دار الثقافة الدار البيضاء المغرب ط1،1985 .
" النقد الروائي والأيديولوجيا"، دار المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1،1990 .
بنية النص السردي دار المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط11، 1993 .
" أسلوب الراوية منشورات دراسات سال" الدار البيضاء ط1،1989 .
" النقد النفسي المعاصر" دراسات سال" النجاح الجديدة ط1،1991 .
58 . مفتاح محمد "تحليل الخطاب الشعري" "استراتيجية التناص" المركز الثقافي بيروت ط 1992 .
59 . مندور محمد "النقد والنقاد المعصرون" الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة .
60 . محمود زكي نجيب " تجديد الفكر العربي" دار الشروق بيروت، ط11، 1973

61 . المديني أحمد "أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر" دار الطليعة بيروت طI، 1985
62 . مرتاض عبد الملك "عناصر التراث الشعبي في اللاز" ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط،د ت
63 . مصايف محمد " الرواية العربية الحديثة بين الواقعية و الالتزام" الدار العربية للكتاب 1983
64 . النساج سيد حامد " بانوراما الرواية العربية الحديثة" مكتبة غريب القاهرة،طII، 1985
65 . نصار ناصيف " الأيديولوجيا على المحك" دار الطليعة بيروت طI، 1994
66 . نور عوض يوسف " نظرية النقد الأدبي الحديث" دار الأمين القاهرة ط،1994
67 . الهواري أحمد إبراهيم " مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث" دار المعارف القاهرة طII، 1983
68 . واسيني "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ش.و.ن.ت الجزائر طI، 1986
69 . " الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية"
70 . وقيدي محمد " العلوم الإنسانية و الأيديولوجيا" دار الطليعة بيروت طI، 1983
71 . وهبة مجدي " معجم مصطلحات الأدب " مكتبة لبنان طI، 1974
72 . يقطين سعيد " تحليل الخطاب الروائي" المركز الثقافي الدار البيضاء طII، 1993
" القراءة والتجربة" دار الثقافة الدار البيضاء طI، 1985

المقالات

1. د. سعد الدين إبراهيم " الأدب والأيديولوجيا" مجلة فصول سنة 1985
2. أحمد البابوري " الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا" .
3. د. محمد برادة " الرواية أفقا" مجلة فصول م 11 عدد 4، 1993
"ميخائيل باختين المتكلم في الرواية" مجلة فصول م5عدد3، 1985
5. نجيب العوفي " النموذج الإشكالي بين وليد مسعود و اليتيم" مجلة اقلام العراقية ع 8. س 14. 1979.
6. د. عمار بلحسن مجلة الفكر العربي المعاصر 1990
7. د. صبري حافظ " الرواية والحلقات القصصية " مجلة فصول
8. د. فيصل دراج " الأيديولوجيا والأدب" مجلة الطريق اللبنانية أكتوبر 1986 9. محمود أمين العالم " الرواية بين زمنيتها وزمانها" مجلة فصول 12 عدد 1 سنة 1993
10. تركي الحمد " الوطن العربي والبحث عن الأيديولوجيا" المستقبل ،أفريل 1988.
11. د. زكي نجيب محمود " الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة" مجلة فصول 1985.
12. د. قاسم المؤمني "علاقة النص بصاحبه" مجلة عالم الفكر م 5 عدد 3، 1997.
13. د. مجدي وهبة " أية أيديولوجيا" مجلة فصول م 5 عدد 4، 1985
14. كمال أبو ديب " الأدب والأيديولوجيا" مجلة فصول م 5 عدد 4، 1985.
15. محمد الباردي " الخطاب الروائي" بين الواقع و الأيديولوجيا" مجلة فصول م 5 عدد 4، 1985
16. د. أمينة رشيد " رواية الأرض بين القيمة و علاقة الزمان بالمكان" مجلة فصول م 5 عدد 4، 1985
17. جابر عصفور " تيري إيجيلتون،الماركسية و النقد الأدبي " مجلة فصول م 5 عدد 4، 1985
18. سيد البحراوي " محتوى الشكل" مجلة فصول م 12 عدد 1، 1993
19. عبد النبي أسطيف " يوري ليتمان،بنية النص السردي" مجلة فصول م 11 عدد 4،1993

المراجع المترجمة

1 . أدمبكوف. ف.غ " فن الأدب الروائي عند تولستوي" ت محمد يونس دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1، 1986

2 . ايان واط " نشوء الرواية" ت، عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق. ط1، 1991

3 . باختين ميخائيل " الخطاب الروائي" ت محمد برادة دار الفكر ط1، 1987

" أشكال الزمان والمكان في الرواية" ت. يوسف حلاق، ط1، 1990

4 . باسكاز أدولفو " البنيوية و التاريخ" ت مصطفي المسناوي دار الحداثة بيروت ط1، 1981

5 . باشلار غاستون " جماليات المكان" ت، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 1983 بيروت لبنان

6 . برديانف نيكولا " رواية ديستوفسكي للعالم" ت، فوائد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق ط1، 1986

7 . بوتور ميشال " بحوث في الرواية الجديدة" دار عويدات بيروت،ت.فريد أنطونيوس 1971

8 . بيرسي لوبوك " صناعة الرواية" ت،عبد الستار جواد،بغداد،1981

9 . تيري إيجلتون " النقد والأيديولوجيا " ت،فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان،1992

10 . جان ريكاردو " قضايا الرواية الحديثة "ت،صباح خهيم،وزارة الثقافة دمشق1977 .

11 . جيمس هنري " نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث"ت إنجيل سمعان،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971 .

12 . جينيت جيرار " مدخل لجامع النص"ت،عبد الرحمن أيوب دار توبقال الدار البيضاء ط1، 1986

13 . دومون فرناند " الأيديولوجيات"ت.وحيد أسعد،وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1977

14 . رولان بارث " درس السيميولوجيا" ت.عبد السلام بن عبد العالي دار توبقال للنشر الدار البيضاء . ط1، 1986

15 . زيرافا ميشال " الأسطورة و الرواية" ت،صبحي حديدي دار الحوار للنشر و التوزيع ط1، 1985
16 . شرودر موريس و آخرون " نظرية الرواية"ت محسن جاسم منشورات مكتبة التحرير بغداد 1986 .
17 . فيشر إرنست " ضرورة الفن"ت،أسعد حليم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة طII، 1986 .
18 . كوزينتوف .ف " الرواية ملحمة العصر الحديث"ت،جميل نصيف التكريتي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1986
19 . لوكاش جورج " الرواية كملحمة بورجوازية" ت جورج طرابيشي بيروت لبنان 1978 .
" التاريخ والوعي" الطبقي مطبعة منتصف الليل باريس 1960
21 . ليخت هايم " جورج لوكاش" ت، ماهر كيلاني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط1، 1975 .
22 . موير إدوين " بناء الرواية"ت،إبراهيم الصيرفي،الدار المصرية للترجمة و التأليف،د،ت.
23 . مجموعة من الباحثين " الأيديولوجيات غي العالم الحاضر"ت صلاح الدين مبروك منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق 1983
24 . مجموعة من المؤلفين " نظرية السرد"ت ناجي مصطفى، منشورات الأكاديمي و الجامعي ط1، 1989 .
25 . مجموعة من المؤلفين " نصوص الشكلاتيون الروس"ت. إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين الدار البيضاء ط1، 1963
26 . م .ج. بيوني " فكر غرامشي السياسي"ت. جورج طرابيشي .دار الطليعة،بيروت. ط1، 1975

3 - المراجع الأجنبية أو الأعجمية

1 - Françoise Van Rossum : *Guyon, Critique du Roman*, éd. Gallimard, 1975.

2 - Henri Mitterrand : *Le texte du Roman*, Mouton, 1976.

3 - Henri Mitterrand : *Le discours du Roman*, éd. PUF, 198

4 - Jean Pouillon : *Temps et Roman*, éd. Gallimard, 1946.

5 - Jean Ricardo : *Problèmes du nouveau roman*, éd. Le Seuil, Paris 1967.

6 - Jean Weisgerber : *L'Espace romanesque*, éd. l'Age d'Homme, Lausanne 1978.

7 - : *Le Nouveau roman*, éd. Le Seuil, Paris 1978.

8 - George Poulet : *L'Espace prositien*, éd. Gallimard 1982.

9 - *Etudes sur le Temps humain, La Distance intérieure*, éd. Plan, Paris 1952.

10 - *Anthologie des préfaces du roman français au XIX^e siècle*, Paris, Union Générale d'Edition, col. 10/18 1978.

11 - Gérard Ginette : *Figures III*, Paris, Le Seuil 1972.

12 - Lucien Goldmann : *Pour une sociologie du roman*, éd. Imp. Bussière 1979.

13 - : *Marxisme et Sciences Humaines*, éd. Gallimard 1970.

14 - Marc Jiminez Adorno : *Art, Idéologie et Théorie de l'art*, e.f.r. 1983.

15 - Michael Bakhtrine : *Esthétique et Théorie du Roman*, éd. Gallimard 1978.

16 - Olivier Reboul : *Langage et Idéologie*, éd. PUF, Paris 1980.

17 - Orecchioni G. Kerbrat : *L'Enonciation de la Subjectivité dans le langage*, Paris, éd. A. Colin 1980.

18 - Pierre Macherey : *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Maspero, Paris 1978.
19 - Roland Bourneuf et Real Ouellet : *L'Univers du Roman*, PUF, Paris 1980.
20 - Tzvetan Todorov : *Poétique de la Prose*, éd. Le Seuil 1980.
21 - Youri Lutman : *La Structure du texte artistique* par Anna Fournier et autres, éd. Gallimard 1973.

فهرس الموضوعات

Impression ANEP - Rouiba (Algérie).



الدكتورابراهيم عباس من مواليد عين ياقوت قرية هادئة صغيرة تقع شمال شرق عاصمة الولاية باتنة. حصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي بجامعة باتنة 1984. الماجستير جامعة القاهرة جمهورية مصر العربية 1988. دكتوراه دولة جامعة الجزائر 2000. أستاذ جامعي منذ 1988 بجامعة باتنة. أستاذ مشارك بعدة جامعات زارعدة جامعات عربية وأجنبية.
شارك بعدة ملتقيات وطنية وعربية وأجنبية. أشرف على تحظير عدة ملتقيات وطنية ودولية آخرها الملتقى الدولي عن الثورة الجزائرية في الكتابات العربية والأجنبية بمناسبة الذكرى الأربعين لعيد الإستقلال. نشر مجموعة من المقالات والدراسات بالمجلات الوطنية والعربية. بصدد إنهاء ثلاثة دراسات عن الرواية الجزائرية والعربية. تقلد عدة مسؤليات ومهام سياسية مدير مركزي بوزارة المجاهدين مكلف بالتراث التاريخي والثقافي حاليا.

تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية

إن فهم الفضاء الروائي يقتضي منهجيا تحديد المفهوم تحديدا دقيقا و تجريده من العمومية و الغموض الذي يحيط به. هل الفضاء هو المكان الجغرافي *Espace geografique* كما يراه بورنوف ؟ أم هو الفضاء النصي *Espace textuel* كما يعتقده ميشال بوتور؟ أم هو الفضاء الروائي كما يحدده جيرار جينيت ؟ أم هو المنظور أو الرؤية (زاوية النظر التي يقدم بها النص) ؟ أم أن كل هذه الفضاءات يمكن أن تتحد مع بعضها في شكل متكامل لتشكل في النهاية الفضاء الروائي. في الحقيقة إن الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها بالنسبة لتقنيات الرد تقتضي أولا تقديم توضيح دقيق لهذه المفاهيم و أبعادها و مراميها فيما يتعلق ببنية النص الروائي. فإذا كان المكان هو المحدد الآساسي للمادة الحكائية و تلاحق الأحداث و الحوافز أي أنه يتحول في نهاية الأمر إلى مكون روائي جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور. فإن العلاقة بين وصف المكان و الدلالة أو (المعنى) ليست دائما علاقة تبعية وخضوع مما جعل للرواية الموضوعية دورمهم في التحديد و التأثير في درجة حضور المكان و تشاكله وفق توالي أحداث النص و تعاقبها. كما أن القيمة الرمزية و الإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان أهمية لتحديد دلالة المكان كفضاء...

ISBN n°: 9961-768-23-x
Dépot légal n°: 2178-2002